

郑振铎

郑振铎全集

第十四卷

艺术 · 考古文论

《近百年古城古墓发掘史》

花 山 文 艺 出 版 社

第十四卷说明

本卷收入作者艺术、考古文论及有关序跋以及建国后主持国家文物、考古领导工作时期的发言等。

《插图之话》选自作者作品集《海燕》(一九三二年七月由上海新中国书局出版),共收作品十七篇,附录二篇,包括散文九篇及杂论《论武侠小说》等,本卷仅收入《插图之话》,其他作品分别收入相应各卷。

《中国古代木刻画史略》选自一九八五年人民美术出版社《中国古代木刻画选集》。

《近百年古城古墓发掘史》一九三0年由上海商务印书馆出版。本卷即据此版本。





1954年，郑振铎率中国文化代表团访问缅甸时，与我驻缅使馆全体人员合影。



1955年7月，郑振铎率中国文化代表团访问印度尼西亚，受到印尼总统苏加诺亲切接见（中为苏加诺）。



1955年7月，郑振铎率中国文化代表团访问印尼期间，陪同苏加诺总统观看我国艺术家演出。右三：郑振铎、右四：苏加诺。



1955年访问印尼期间，郑振铎受到总理沙斯特罗阿米佐约的接见。

目　　录

《子恺漫画》序

中国现代的画家与他们的作品，能引动我的注意的很少，所以我不常去看什么展览会，在我的好友中，画家也只寥寥的几个。近一年来，子恺和他的漫画，却使我感到深挚的兴趣。我先与子恺的作品认识，以后才认识他自己。第一次的见面，是在《我们的七月》上。他的一幅漫画《人散后，一钩新月天如水》，立刻引起我的注意。虽然是疏朗的几笔墨痕，画着一道卷上的芦帘，一个放在廊边的小桌，桌上是一把壶，几个杯，天上是一钩新月，我的情思却被他带到一个诗的仙境，我的心上感到一种说不出的美感，这时所得的印象，较之我读那首《千秋岁》（谢无逸作，咏夏景）为尤深。实在的，子恺不惟复写那首古词的情调而已，直已把他化成一幅更足迷人的仙境图了。从那时起，我记下了“子恺”的名字。佩弦到白马湖去，我曾向他问起子恺的消息。后来，子恺到了上海，恰好《文学周报》里要用插图，我便想到子恺的漫画，请愈之去要了几幅来。隔了几时，又去要了几幅来。如此的要了好几次。这些漫画，没有一幅不使我生一种新鲜的趣味。我尝把他们放在一处展阅，竟能暂忘了现实的苦闷生活。有一次，在许多的富于诗意的漫画中，他附了一幅《买粽

子》，这幅上海生活的片断的写真，又使我惊骇于子恺的写实手段的高超。我既已屡屡与子恺的作品相见，便常与愈之说，想和子恺他自己谈谈。有一天，他果然来了。他的面貌清秀而恳挚，他的态度很谦恭，却不会说什么客套话，常常讷讷的，言若不能出诸口。我问他一句，他才质朴的答一句。这使我想起四年前与圣陶初相见的情景。我自觉为他所征服，正如四年前为圣陶所征服一样。我们虽没有谈很多的话，然我相信，我们都已深切的互相认识了。隔了几天，我写信给他道："你的漫画，我们都极欢喜，可以出一个集子么?"他回信道："我这里还有许多，请你来选择一下。"一个星期日，我便和圣陶、愈之他们同到江湾立达学园去看画。他把他的漫画一幅幅立在玻璃窗格上，窗格上放满了，桌上还有好些。我们看了这一幅又看了那一幅，震骇他的表现的谐美，与情调的复杂，正如一个贫窭的孩子，进了一家无所不有的玩具店，只觉得目眩五色，什么都是好的。我道："子恺，我没有选择的能力，你自己选给我吧。"他道："可以，有不好的，你再拣出吧。"这时，学园里的许多同事与学生都跑进来看。这个小小的展览会里，充满了亲切，喜悦与满足的空气。我不曾见过比这个更有趣的一个展览会。当我坐火车回家时，手里挟着一大捆的子恺的漫画，心里感着一种新鲜的如占领了一块新地般的愉悦。回家后，细细把子恺的画再看几次，又与圣陶、雁冰同看，觉得实在没有什么可弃的东西，结果只除去了我们以为不大好的三幅——其中还有一幅是子恺自己说要不得的——其余的都刊载在这个集子里，排列的次序，也是照子恺自己所定的。

1925 年 11 月 9 日，郑振铎

（《子恺漫画》，文学周报社出版，1926 年 1 月）

插图之话

一　插图与饰图

插图是一种艺术，用图画来表现文字所已经表白的一部分的意思；插图作者的工作就在补足别的媒介物，如文字之类之表白。这因为艺术的情绪是可以联合的激动的；我们读了一首好诗，鲜不在心上引起一种图画或音乐的暗示的。譬如“人迹板桥霜”一首诗，立刻便可以使我们引起了一个冬天的寂寥的村道，一道清溪，一条架于溪上的板桥，那时，偶然有一个人经过这个板桥了，而他的足迹便清楚的印在铺满板桥的白霜上面。这是如何可爱的一幅图画呀！画家便从此受到了感动，从这几个文字中，实现出些平行的观念，仅能用他的媒介物，即图画，来传达，或传达得更好的。古人谓：“王摩诘诗中有画，画中有诗”，即是此意。音乐家亦是如此；“春江潮水连海平，海上明月共潮生，滟滟随波千万里，何处春江无月明”，这便可以使他弹奏出一节朦胧、幽静、浩莽而略略带些感伤的情绪的调子来。同样的，音乐或图画，也可以暗示着诗歌。多少的音乐调子是富于诗

意的，多少的图画是可以使我们在线与点及色彩间看出欲溢于纸或布外的诗意来的。从这个相互联络的情绪制御着各种艺术间，而插图便发生了。所以插图的成功在于一种观念从一个媒介到别一个媒介的本能的传运；愈自然，愈少于有意的做作便愈好。

饰图（Illumination）却与插图不同。插图的功力在于表现出文字的内部的情绪与精神，饰图则仅为用来装饰文字的外形而已。所谓饰图，便是用图画来饰美写的或印刷的书本的，或用颜色及金（偶然也用银）来作饰美文字的图案的。然而有的饰图，却亦为表现文字的一部分情绪与观念的插图所组成的；这使饰图有了更有趣的更深挚的意味。然其本意则仅在饰美书本而不在重现在文字里的情绪与观念。

有图的来源是极古远的。耶稣纪元前十五世纪所有的埃及《死书》之纸草纸的写卷上，已饰了很鲜明的颜色绘成的画来饰美它了。其后在中世纪，这种技术更为精进；教士们闭在僧院中，镇日无事；使用了全副精力来钞书，来绘了许多饰图在书的四周与文字中了。近代的书本，多趋重于插图，而有饰图者渐少；然有些贵重的书本却仍然有着很美丽的饰图的；有许多西方的书本，其每章的头一个字母，往往是特别的大，往往是用图案来装饰它，这便是饰图留在普通书本中唯一的痕迹了。

在中国饰图是极不发达的，只有插图，是我们很早的就有了的东西。

插图与饰图还有一个大分别：插图常时趋重用于实际功用，如博物书之插绘动植物形状，以及物理化学书之种种附图都是；饰图则绝无这个实用的观念，它的本意在于把文字及书本装饰得美丽可爱些，而它的结果也就在使文字及书本加上了一袭很美观很可爱的衣服，毫无实用的目的。

二 花纸与画片

插图是与图画的艺术同其古远的。初民社会的人已有了艺术的冲动；我们看西班牙所发见的壁画，其牛与鹿的姿态生动，并不下于近代的作家的作品，当时民众对于英雄有许多传说，对这宇宙诸现象及诸神，又有许多的神话，而这些英雄的传说与神话，便为最初的画家作图画的资料。这便是插图的最早者。其后，文明一天天的发达了，画家的取材，不复囿于传说与神话以及自然物，且进而从人类的真实历史的及文学的来源内取得他们的画材了。

不喜欢图画的人，可以说是绝无仅有。我们当孩童及少年时代，都要经过图画迷的一个长时期；《三国志》《西游记》的插图是我们所最爱悦的。有时，我们得到了一匣的水彩画颜料，于是我们便在这些插图上西涂东抹着。关云长的脸，我们把他画得红红的。孙行者的虎皮裙是染上了黄色。张飞与猪八戒的黑脸，却使我们踌躇了许久，无法去画，因为墨笔一抹上去，全部黑线构成的图像便要泯灭无形了。金钱豹、哪吒一类的图像，却使我们有机会很用心的用各种颜色把他们东一堆西一笔的涂上去。我们的心沉醉在这个工作里，仿佛我们便是一个大画家，在作着不朽的壁画或画卷。有时，我们得到上海流传来的花纸，那上面有一部电车在行驶着，几辆人力车在旁边拖着，还有一部马车追逐在电车之后；那新奇的车子，那显明的色彩，那复杂的人物，都使我们感到无穷的兴味，如入了另一个世界。到了纸烟匣中的画片一出来，那又把我们的全部精神吸引去了；那些画绘得极精致，色彩染得极复杂，还有华丽闪动的金色间杂在上面的《三国志》人物图，《封神榜》人物图，《说岳全传》的人物图，《英烈传》

人物图，以及《说唐传》人物图等等，比起木版或石印的小说中的插图来，那真不知胜过多少倍。他们的孙行者，那瘦颊尖嘴的脸，神气活现的，那虎皮直缀，虎皮裙，于黄色黑色之外，还用着金色画着圈圈，当作虎皮的斑文。白袍小将薛仁贵，全身的素静的银白色，手里使着银枪，使我俨然如见他的凛凛的威仪。英雄无比的岳云，使着两柄大锤；头插双雉尾的陆文龙使的是双枪。一个个英雄都是活泼泼的人似的出现于我们之前，那又是另一个美的幻想的世界了。于是我们天天都孜孜兀兀的在搜集这些纸烟匣里的画片，向会吃烟的亲戚长辈要，向同伴们用别的东西交换，向小店里去购买。那时，我们有了一百张两百张的这一类的画片，我们便如富翁似的可以向同伴们斗富了；如果他们有了一张两张我们所没有的画片，我们心里便异常的难过，总觉得是一种缺憾，要想了种种的方法去得到它。在没有得到它之前，我们的心里总是不安逸的，有如缺失了生命中最不可少的东西。

而这些画片使我们对于这些民众小说更感到趣味。

这便是插图的大功能之一。

三 鲍狄西里（Botticelli）及其他

近代的插图差不多与印刷的发明是同时产生的。这些时代的插图是精于艺术的技巧而又是补足文字所不易传达之意的。公元十五世纪之末，委尼司（Venice）地方印出了欧洲的第一本插图的书，即 The Poliphili Hypneratomachia 鲍狄西里（Botticelli）所作大诗人但丁的《神曲》的插图，虽然不是成为书本式样的，在插图史上却极为重要。文艺复兴时代，金属雕刻与木版雕刻技能之突飞的进步，使许多文艺复兴的画家更高兴的去作插图。那些插图或为他们自己雕刻，或由他们绘成而经别的人雕刻。如波拉

约洛（Pollajuolo）曼特那（Mantegna）米契朗琪罗（Michelangelo）诸人所作的插图，在插图艺术上是有很高的地位的。公元十五世纪的德国派画家，更有力于插图的工作；许多这时的这派画家，到现在还闻名者，差不多完全由于他们留下来的雕刻于木版上或铜版上的插图。此后，著名的插图作者，时时有之。英国的诗人勃莱克（William Blake）亦以画家名，其《约伯记的插图》(Illustrations to the Book of Job）是很有声望的。公元1857年，英国的插图史又添了一个新纪录，那一年是莫克逊版（Moxon）《丁尼生集》及委尔莫特（Wilmott）的《十九世纪诗人》（Poets of the Nineteen Century）二书出版之时。这二书里有了好些插图，那都是出于有名的作家，如罗赛底（Rossetii)，米拉士(Millais)，白朗（F. N. Brown）诸人之手的。这些人就是所谓“Pre-Raphaelite”派是。杂志，即定期刊物之发达，使插画作者更有发展其才能之机会。这些作家中，尽有不少好的。狄孚(Defoe）的《伦敦大疫记》(History of the Plague）的插图是谢尔特（F. Shields）作的；佐治·依里奥特（George Eliot）的大作《罗摩拉》(Romola）的插图是李夫登（Leighton）作的；这都是很可赞美的不朽之作。大小说家莎克莱（Thackeray）曾为他自己的作品作插图，那更有一种可纪念的价值。照相术的发明与印刷的进步，使插图渐渐的舍弃了旧式的木雕或铜雕而改用新的工具，但最近，雕刻的插图似乎又有了复兴之势。许多插图是舍弃很进步的照相与印刷的技术的应用而回到用木雕铜雕。住于美国的有名的插图作者Ruotolo新近为John Macy的《世界文学故事》(Story of World’s Literature）作插图，便是用木雕的。

四 黄金时代之中国

中国的插图艺术也起源得极早。相传屈原被放，彷徨山泽，见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川，神灵琦玮僪皇，及古贤圣怪物行事，于是画其壁，向而问之，作为《天问》；这故事虽不足信，而插图作者之在汉以前即已有之，则甚可信。存于《金石索》中的惊人的汉武梁祠石像，便有许多是插图性质的。到了晋之时，有顾恺之者，善画像；今宋本《列女传》之插图，即相传是他画的。今复制一图于下；虽然刻工是很幼稚的，绘工似乎也很粗率，——这当然由于后人翻刻之结果，——然全图的气韵却很不坏。唐时，李公麟以善于作图著。他的插图，传于今者还不少；《九歌图》即其一。又仇十洲绘的《飞燕外传图》，相传便是仿李公麟之原作的。

宋时之插图，传于今者不多；画院派之画虽盛极一时，相传那时且从古诗中取出了一句，叫他们去画，画得最合于诗的意境与神趣者便可以奖赏，然这些图成为书本的或插绘于印刷的书本中者则绝少见。

元时的插图也不多见；我曾见一部元刊本的《三教搜神大全》，那里面的插图很不少，差不多每一个神便有一个图像；刻工与绘工都很好。长沙叶氏刊《丽楼丛书》，曾重刻此书，收入其中。然经过一次翻刻，原图的神采便走失不少了。底下是此书的一图《紫姑神》，今用锌版复做出来者。（系用叶氏翻刻本重做者，原刊本见到后即为他人所购去，今不知在何处。）

明之初叶，解缙等编纂《永乐大典》，其中有不少插图，不知是复模原来插图的，还是他们自己创绘出来的。今举其中《忠传》的插图之一以为一例。

明之中叶及末年是中国插图史上的黄金时代；今所能得到的好插图，当以这时代为最多；而这时代不仅绘图的艺术极为精工，即雕刻的艺术亦到了前莫与京，后莫与京之佳境；像富春堂所刻之诸传奇，其插图之刻工算是很粗率的，然气势却很不坏，底下是一幅昭君出塞图，见于富春堂刊的《和戎记》第三十九折中，那一行人蹙额含悲之状是写得很入神的。

仇英、唐寅、陈洪绶诸人是这时的大画家，他们所作的插图俱很不少，仇英的《汪辑列女传》插图，是有名之作。传谓王世贞辑的短篇小说集《艳异编》，卷首有十二幅插图亦为仇英所绘。近来发见《金瓶梅》插图二百幅（每回二图）绢本精绘，相传亦为他所作，因为是原绘的手稿，不曾经过刻工之手，所以更有精神，更细腻。

唐寅的《西厢图》是很使我们留恋的；《文学大纲》上曾复做一幅，写的是张生递一简给红娘叫她转致莺莺。那样活泼泼的神情是中国画上所不常见到的。

陈洪绶的插图更多；他的《离骚图》见于《四库总目提要》，今有与萧云从所绘的《离骚图》合为一部的石印本。他的《西厢记图》，附插于明刊《西厢记》之卷首的，尤为工细可爱，兼之雕刻师是有名的项南洲。相传他还作《水浒图》，但我未见。

此外作《水浒图》而有名者有杜堇；亦此时左右人。《文学大纲》里亦曾采用入数幅。

这时刻书之风极盛；杂剧传奇以及小说向来未有刻本或虽有刻本而不精者，在这时都有很好的刻本，并加以很优美很工致的插图。不幸这些作图者多为不知姓名之画家，刻工亦多未署名，不能使他们在中国美术史或绘画史上占一个很好的地位。

在其中，杂剧传奇的插图，最使我们满意。臧晋叔编选的《元人百种曲》，每一曲都有插图二幅，全书共有二百幅图，每一

幅都是很工致很有气势的，即在商务印书馆影印本里，也未失去原来的精神与面目。那里有好几幅关于三国故事的图；在《连环计》的一剧里，把貂蝉和吕布画得如何的好，貂蝉是柔媚的女性，吕布则为追逐于她的欲望之后的勇莽少年。那里有好几幅关于隋唐故事的图；在《单鞭夺槊》的尉迟恭，赤身骑着马，雄猛的提了单鞭追去救护秦王，而秦王却正在为敌人所追逐的危急万分之际；这幅画表现那时那么紧张的局势，是如何的有力。那里有好几篇《水浒》故事的插图，作者把梁山泊一群英雄，把李逵，把燕青，一个鲁莽的男子，一个精细的勇士，尤其写得好。这些都不是我们少时所见那些香烟匣子画片那样的仅以色彩之复杂见长的，也不是我们所见后来的坊刊本《三国志演义》诸插图那样的委靡无生气的。

沈泰所辑的《盛明杂剧》初二集，是研究明剧的人主要的研究资料；每集共三十个剧本，每剧亦有插图二幅；两集共有插图一百二十幅。这一幅一幅的插图，也并不是草率不费功力之作品。初集有武进董氏的翻刊本，见者较多；其中如《木兰从军》，如《昭君出塞》，如《红线女》，如《昆仑奴》诸剧，所表现的差不多没有一幅不好。二集因仅有原刊本，外间绝少见到。我曾在坊贾处见到一部不全本，把附在卷首的六十幅的插图，细细的看了一遍两遍，还不忍放下手来。这书武进董氏亦在翻刻，将来大家总有见到它的机会的。

邹式金继沈泰之后，辑选《杂剧新编》（一名《新剧三编》），实即《盛明杂剧》之第三集，因在清初所辑，故不复仍用“盛明新剧”之名，其中选及尤侗，吴伟业之杂剧。所选剧本亦三十种，每种亦有插图二幅。原书我未见，仅见残本一册，即卷首所附六十幅之插图，完全没有散失。真可谓眼福不浅。

明人杂剧之另刊本，传于今者不多。我曾以高价获得一部梅

鼎祚的《昆仑奴》杂剧，那是相传曾经徐渭所改削的，有袁中道之一序，与《盛明杂剧初集》所载者文句颇多不同。其中附有插图四大幅，一幅写崔生初至郭府，红绡妓捧绛桃一碗进；一幅写昆仑奴杀了狗，负崔生入第三院，更夫在院外酣睡，红绡妓在房内焦急的等待着，而昆仑奴与崔生已到了院内阶前。这一幅画得最好。再有两幅是很细腻的野外写景。一幅画昆仑奴侍随崔生与红绡同到野外游散，遇郭家人；一幅画昆仑奴辞别崔生而隐去，他们为他饯行。

汲古阁刊本《六十种曲》，可惜设有一幅插图。这是一个大缺憾。然如富春堂所刊《目莲救母》《和戎记》等等，插图却颇不少。其他如传为李卓吾评刊之《浣纱记》《红梅记》《鸣凤记》等等，陈眉公评刊之《玉簪记》《绣襦记》《幽闺记》等等，还有名为秦淮墨客校正，唐氏振吾刊行之《双杯记》《葵花记》等等，汪廷讷所著之《环翠堂乐府》数种，以及其他个人所著所刊的传奇，都附有不少的插图，都极精工可爱，使读者对于这些书增添了不少的兴趣。

传为李卓吾所评刊之传奇，我藏有五种，此外尚见有四种，其中有一种是重复的，所以至少有八种。这八种传奇的插图，比起富春堂所刊剧的插图来要精细些，而比之几部较好的刊本来则已远为不及。《浣纱记》是李评剧本中最有名者，其第二出所插之图，“范蠡初遇西施”，已刊入《文学大纲》中，可作为这一派插图的代表。

陈眉公评刊的剧本，我藏有三种，其中一种《幽闺记》，有暖红室的复刊本。然我想总数决不止这几种。今举《玉簪记》第十一出的插图作为一例。这些图刊得也很细。雕刻工曾于各幅图上署名，最多者为名为刘素明的一个，其他则以印本模糊，辨别不出其姓名了。

《环翠堂乐府》，我曾藏有《义侠记》一部，又曾见有《投桃记》一部。那画工与刻工都是臻于上等的。下面是《投桃记》第五出的插图，人物的神情，房屋树木的布置，都很可使我们赞赏。到了明朝以后之插图，刻工这样用心的工作，画家这样谐和的布置，便绝少看见了。

唐振吾所刊的剧本，在我的藏曲中，仅有《双杯记》一种，后又借到一种《葵花记》，插图都不少，也都不坏。刻者画者都未署名。今复制《葵花记》第三十二出的插图一幅于下。

我藏有明刊本任诞先的《灵宝刀》一剧，是万历间林于阁绘梓的，那插图真不是一言两语所可赞赏出其好处的；原图既是气韵高峻，而雕刻者亦甚精心从事。《文学大纲》曾复制其二图，颇可于此窥见其美好处之一斑。

书林杨居寀刊的《红梨花记》，亦为我所藏的明本戏曲之一，其中插图很不少；背景的布局异常得宜，人物亦各有神情表现在脸上，不像中国向来之一千个美人都是一样的脸，一样的文雅而至于不动感情的脸的图画；第六出的插图，写两个人相争吵，一个立在门内指骂，一个人在门外用左手掠起右手的袖口，气冲冲的仿佛就要扑过去打一样，一个女子在拦阻着他，背后是几个闲人在鼓动，在助兴。这一幅尤为我所喜。

明刊的《梁状元题塔记》之插图，专在房屋内部的背景里，画他的人物，如《题塔》一出，画的是塔之内部，香殿有一半可以看见，一个文人立在左壁，提了笔在墙上题诗，一个文人仰了头立在旁边看着。这样的布局是不很容易的。

臧晋叔刊的《四梦》，是大为一般学曲者所不满意的。但如果他的擅改《四梦》之原文的刊本是不足道的，至少，他的刊本里所附的插图却是不朽的。我藏有《四梦》里的《邯郸记》一种；其插图背景都取得很大，因此，人物便显其小；每个人都只

见脸部的轮廓，不见眉目，然神情却由全身的姿态上完全可以表白出。这样的画法是与我所见其他的插图上的画法是不同的。虽然只用圆圆的一二笔，勾勒出人物的脸部，而放在繁缛或清远的大背景里，只觉得是调和可爱，并不见其粗率，正如漫画似的，虽然是寥寥的几笔而已足够了。在其中，我最爱的是两幅：一幅写的是卢生刚由李翁手中接到了枕头，坐在旅舍榻上，正要睡下去。他的马在旅舍外立着，旅舍的招旗在空中飘拂着。这是他将入梦之时。再一幅写的是他的马还依然的立着，旅舍的招旗还依然那样的在空中飘拂着，什么都是一样，只有卢生这时却正从梦中醒来，欠伸着，欲挣扎的坐起。那样的迷乱惊诧的神情呀，真欲流动在纸与木版之外了，虽然作者不过用了寥寥的几笔来写。

要将明刊传奇之插图一一举出是不可能的，上面不过就我个人所见的略略的说说而已。如能有藏曲家将他们所藏的这些明刊传奇一部部付印，则更可以宣传明人插图作者及雕刻者之如何精工，如何高贵也。

在明刊小说一方面，插图亦甚为他们所注意。一部小说往往是有大规模的好几十幅或好几百幅。一幅幅也都是一笔不苟的画工与一刀不苟的刻工所构成的。我曾见明刊的《隋炀艳史》，四十回中，每回都有两幅图，那些图，有的地方是很大胆的，如春画似的，有的地方则极绮丽荣华之至；写宫殿，曲折深奥，写人物，须眉毕现，写曲桥流水，则气韵高雅，写山色树影，则翠意欲流，差不多无往而不得其宜。有一幅插图，写杨素和杨广同坐池边钓鱼，映着日伞及池柳，风度益为潇洒。画上的杨素正将钓竿往上一拖，要看是否钓到了鱼，那种暇逸幽雅的神情是溢出了纸外。

《金瓶梅》的一个明刊本，也附着插图，每回二幅，共二百幅，真是很可观的繁夥，在那里，插图作者把当时中等以上的富

豪阶级的家庭状况及享用，服御等等，都捉在图上了。我们可以在那里见到了四百余年前之人物衣冠，社会状态，起居饮食，房屋结构。其中也有着不少幅大胆之作。《文学大纲》曾复制其一幅刊载于中。大约明人对于一切享乐都是用全力去追求的，尤其对有性的一方面是很放纵的，所以这些大胆之作，在那里为最多，而几部著名的淫书也大都为那个时代的产品。

几部短篇小说集的插图也很可以一谈。原刊本的《西湖二集》，每篇有一幅插图，这些图都是很精雅的，图之后各有题辞。原刊本的《石点头》和《醉醒石》也都有插图，也是每篇一幅图；我藏的这几部短篇集，版本都不大好，然即在模糊的间有断烂的印本之中，原图的好处却仍未有完全失却。

不仅明刊的杂剧传奇及小说有许多插图，即明刊的戏曲选若《怡春锦》，若《征歌集》，散曲选若《吴骚合编》，乃至尺牍集若《一札三奇》，亦俱有很好的插图附在里面。

《怡春锦》为冲和居士选，分礼、乐、射、御、书、数六集，每集选传奇十余出，每出大都有一图（有时为题字，无图）。这些插图的笔调颇一致，想是特为此书而作，并非由各种传奇原本选印的。人物的神情都很能表达得出。背景也很匀称，笔调则融和而清秀。试以所选《浣纱记行春》一出的插图与李卓吾评刊本《浣纱记》同出的插图比较观之，李图描写范蠡正在溪边闲步，突见对溪有一个绝世的佳人在浣纱；背景广大而辽远，人物较小而无可表白其神情。这书的插图则描写范蠡已与西施在交谈，已浣的纱放在地上篮内，溪水粼粼，溪边桃柳争春，远山近岩，互相衬托着，人物很大，可以在纸上见到其神情了。还有《玉玦记》的《耽喜》一出插图，表现得更好。今复制一版，刊于下面。这里有四个人物，一个是妓女，一个是由狎 客变而为小郎的男子，一个是新到的狎客，一个是新狎客的童仆，每个人都有

不同样的表情。背景的布置也很好，决不是浪费的无谓的烘托；譬如屋角有一泓的江水显出，这并不是闲笔，乃因剧中鸨母以鸩酒杀了小郎之后，有“后边水阁，正近大江。等到更深，推下水去”的几句话而写着的。

《征歌集》为向未为人所知，向未为编书目者所著录的戏曲选集。我所藏的这部书，只为卷一一册（全书不知有几卷），其选载《荆钗记》三出，《白兔记》二出，《幽闺记》四出，《草芦记》一出，《香囊记》二出，《金印记》六出，每出有插图一幅，共十八幅。仅在此十八幅插图中，我们已经很为其精美的绘画与雕刻所惊奇了。如果能把全书都得到，则真可算是一部难得的奇书与美术书，仅插图一部分，已够使它不朽了。这十八幅插画，作者未署名，雕刻者亦未署名，然看其笔调之统一，可知其为一个人所作的，一个人所雕刻的。在《金印记》插图之一的《位高多金》一幅，父母喜容满面，兄嫂引咎自责，季子扬眉吐气，其妻亦骄态毕见，几乎每个人都有深刻的表情。

《吴骚合编》是一部抒情诗集，以抒情诗集而附有好些插图，那正如编者序上所说，是古今的创举。我看见过三部的《吴骚合编》印本，都没有我所藏的那一部好。我的一部，文字是一个一个的清晰异常，插图则一勾一勒，乃至美人之发，雕栏上之花纹，都一条一条的看得很清楚，毫没有模糊断裂的痕迹。点与线是那样的细，真是比蝇脚还小，比蚊翼还薄，我很惊奇不知雕刻的技能乃精美至此。最好的，还在于水与云的雕刻法。这两种东西都是流动的，不像雕栏砌柱，假山房屋之为静物，容易写得好，只要是精细，只要是工整。别的雕刻印版，对于水，总是千篇一律的鱼鳞形的水纹，重重叠叠的画着，毫无生动之意，这书里所刻的则为洄漩宛曲而有活动之意的水波；别的地方刻着的云，也是死的，静立于天空上的，一痕一痕的如钢之坚，如竹竿

之直，如规绳之曲，这书里所刻的，则欲断而还连，欲舒而还卷，绵绵的，流荡的，弥漫于山谷之间，意态万千。底下是《晓天啼散树头鸦》一幅画，汪成甫刊的；乃取之于这部书的卷二中。其中的云与水，颇可代表上面所说的话。这部书的画者不知何人，雕刻家则俱有署名——除了其中三四幅外——但不外下列的四个人：

一、项南洲　二、项仲华　三、汪成甫　四、洪国良

我很想多做几幅，恐怕太浪费了篇幅，只于此再复制项仲华雕的一幅《终宵锦被闲半床》，和大雕刻家项南洲所题的一幅《重门惯卧金铃犬，欲叩花房未敢前》。南洲作的一幅，水波亦作鱼鳞形，却甚有生动漩洄之意，小桥下之水，画得尤好；春涨盈盈，为和风所吹动而粼粼作皱纹；见之，俨如于春日立在小溪边了。

《一札三奇》凡四卷，每卷有一幅插图，我尤爱其《村社祈年》的一幅，今复制刊载于下；图里共有十个人，有的在煽火，有的在豁拳，有的在切肉，有的在阶下端菜上来，有的在举壶，有的醉而相戏。描写农村不常有的宴会，敬神之后的畅怀痛饮之宴会，甚为神似。

五　粗画与劣版

明末清初以后插图之黄金时代，遂成过去，不复再来。清人所刊之小说传奇，多半没有插图，即有之，亦愈益趋于简陋，几无一可观者。乾嘉以上，尚略有明人遗规，乾嘉以后，则几乎所作者，人不像人，兽不像兽，如玩童之涂墙，如初民之随意勒石之作，至于论及全画之神韵，全局之布置，人物之情态，描状之精工，则非所语于此时代。例如咸同间之袖珍本小说，哪一幅插

图是略略的有意思的（?）是略略的可以使我们不起一种恶感的（?）例如在这时刊的一本《金瓶梅》，其插图亦不少，且是翻刊明刊的，论理应该略略像样，而竟乃粗鄙万状，不堪寓目，所有人物，已俱辨不出其为人矣。又如《四游记》，其图亦为翻古版的，而也简率之极，不能成画，上面所附《华光大败》一幅，乃是其中之最好者，古作之笔势与格局，依稀犹在，而背景及人物之眉目手足，乃至点线勾勒，一切都不可追求了。当时所刊之传奇，如《双忠庙》，《珊瑚玦》诸作，其插图亦极不美观，几个人物，头颅往往比身躯还大！还有如《补天石传奇八种》，荆山民之《红楼梦散套》，亦俱有插图，而皆不见佳，画工雕工，俱草率之至，还不如没有插图的好。

前面是《广寒香》传奇的一幅插图，在这时已算是很高明的，然较之明人所作，它是如何的陋拙呀！几个美人的头颈极细，身材很长，而头部乃特大，极不相称，我很疑心她们的身体不知能载得起如此重笨之头部否。在康熙中刊的一部《西湖佳话》，乃是原刊本，卷首附有十幅左右的彩色插图，这是我所见唯一的具有用彩色套版印的插图的小说。颜色的配置很不坏，《平湖秋月》一幅，用深浅二套黑色木版套印，颇可显出秋夜之凄明的月湖之景色来。但有一二幅，在山水之背景里，却画上了几个人物，那便是大大的失败了。有一幅，记得是《苏堤春晓》吧，背景极广漠，而在堤上，却有三个人席地而坐，举杯相酬酌，堤之大几乎为三人之身体所占满，广大的背景中，又几乎为这一段堤占了三分之一。这是如何的不相配适呢！还有一幅，仿佛是《断桥残雪》吧，却更可笑了。背景画得很调和，很可爱，却不幸加上了两个人物，一个老人骑在驴背，一个童子跟在后边；驴小而人大，几乎要把驴背压折了，而二人与驴，与断桥比较起来，却又显得格外的伟大；老人和驴刚跨上桥，而已占满了

全个桥面了。

但即在此衰落的时代，也未尝全无光明可见。四雪草堂刊的《隋唐演义》，附有插图一百幅，每回一图，却没有一个图不好，据褚人获在凡例上说，乃是赵同文所绘，而由王祥宇、郑予文二人所雕刻的。图像“意景雅秀”，而“镂刻精工”，是很不易得的。

冰丝馆刊印的《还魂记》，是很著名的一部书，记中所附的插图亦是很用心雕刻的；在清人所刊传奇中，这算是最精美的一种。

汪氏振绮堂刊的《瓶笙馆吹箫谱》所附的几幅插图，虽似简拙，而很有意致，亦为这时代不易得见之作。

改琦，字七香，是这时的一个大画家，以善于作插图有名；其所作《红楼梦人物图》，精秀绝伦；写晴雯，写黛玉，尤为传神。又有任熊，字渭长，曾绘《列女酒牌》，《剑侠传图》，《于越先贤传图》等，亦为这时极有名之插图作者。这几部书的插图，其雕刻工夫亦俱不坏；《红楼梦图》尤刻得精细，每个人物的一丝一发，衣上之一襞一绉，俱很用心的刻出，是近代不易得之作品。

此外，再没有什么可注意的插图作者出现；雕刻者却早已被视为鄙下之工匠，更无署名于插图上之可能了。

直到了清之末叶，吴友如又起来而从事于插图之写作。他的时代，却为新印刷术初介绍入中国之时代，所以他的插画，除了我所见的一部附在《三国志演义》卷首之插图以外。其余的都是用石印来代替木版雕刻的。这一点是他与以前的作家绝异的。近人贵池刘世珩刊行《暖红室所刊传奇》数十种，其插图大都为翻刊旧本之所有的；有的很好，这可想见旧本之佳；有的很简陋草率，这又可见旧本之不很高明；还有，旧本未见有插图，而暖红

室本有者，这可见乃是编者加上去的，这些图也俱很不雅秀。

六　幸与不幸

插图在儿童书中，是一种生命，也许较之文字更为重要。因为儿童是喜欢图画，比之文字更甚些，往往可以由图画而引诱起要看文字的需要。几个刚学会说话的儿童，往往把一本图画书翻了又翻，看了又看，不忍释手。往往执了书到母亲跟前去，叫道："妈！这是什么，讲给我听听。"有时，母亲不耐烦解说，便再三的撒娇作态，非要她说不可。比起他之要吃糖果，要索玩物的要求来，实有过之无不及。所以儿童书中的插图，是占极重要的地位的。无论哪一国的儿童书，差不多没有无插图，那些插图差不多没有不是异常可爱的，不仅可以迷惑了少年和儿童，抑且可以迷惑了老年人。有一次，据说，一个父亲为他十岁的儿子买了一本《我的杂志》（My Magazine）来，正要交给他的儿子，偶然的翻翻书本来看看，却为其中的有趣味而可爱的插图和文字所迷惑住了，看了好久好久，还不忍放开去。这居然使他很高兴的消磨了半个黄昏，且使他得到了久未有过的新鲜的趣味。他想不到这戋戋一册的儿童书会有如此的魔力。下面是从一部给英美儿童看的杂志里选出的两幅插图，我们的《儿童世界》曾介绍进来过。我们看第一幅是儿童们——熊夫人幼稚园里的儿童们——在水里游泳，恐怕沉下水去，所以各个孩子身上都系一个轻气球，但是鸡儿的身体太轻了，反被轻气球吊在空中，孩子们都很惊恐。第二幅是孩子们去追鸡儿。你们看，一个个的孩子是多么神气活现，象儿，虎儿，猴儿，猪儿，麒麟儿等等，又是多么有趣的人物。难怪儿童们得到了这一部东西便要争着看了。底下再有一幅图，是一部美国版的《安徒生童话集》的插画，本文的题目

是《拇指林娜》；这幅画写的是拇指林娜陷在鼠穴中，有一个鼠正在游说她，要她嫁给一个有钱的鼹鼠为妻。这幅画，你们看，是多么可迷人呀。假使我们完全不懂得这个故事，我们只看见图上是：一个小女孩坐在那里纺纱，一个神情活现的鼠从箱中取出一件件的衣服，向她夸扬着，诱引着，说道："当你做了鼹鼠的妻子，你将要没有一样缺乏。"那时，我们要不要引动了要看这故事的心？我们要不要被迷惑于这幅画的可爱的新鲜与趣味？

底下是一幅中国儿童书中的插图。一个孩子对他母亲说着一件故事，他母亲是坐在一张椅上听着，手里做着绒线活计；他所讲的故事仿佛是有关于海与山的，也许竟是一件冒险故事吧。在全图上看来，其结构真是坏极；在画着两个人的一幅图中，忽于图角画着一个圆圈，圈内有山有海；这将取如何的联络呢？如果我刚才不说是孩子对他母亲说着山与海的故事，则大家将永不能猜得到这圆圈内的山与海，会与这大图有关的。也许将有人怀疑，这是做图者的偶不小心，竟把绝不同的两个图厮混在一处了。再讲到人物之姿势，那真太可笑了。母亲坐着的姿势，一无是处，里边的一只脚，臃肿不堪，两只手也画得太不成样子，最妙的是，她的眼和嘴，竟是那样的丑呀。打绒衫的铁针，也长得太可怕了；椅子也不像一张椅子，椅背是不成形的；看是藤椅，那椅背的藤条，已经七歪八倒了。孩子更可笑，站着不像一个活动的人，两只手，一只太大，一只太小，手掌伸张开来的一只手，太大得可怕，与全身完全不能相称。再者母亲的眼似审视着对面的一个什么东西，孩子的眼光则高抬着，似在注视着墙上的一幅什么名画，全不像在是讲着故事。像这样的不成样子的画，也居然能刊之书本中，未免有些太轻蔑我们的孩子的不懂好歹了。

底下再是一幅，也是中国某一部儿童书中的插图，背景似是

一家大住宅的门口；门口有一个巡捕，手执着步枪在站岗，一个狗贩子要走近门，正对一只犬在说话；那巡捕伸手作势，也似乎在张口说些什么话，又似乎在禁止那狗贩的向前走。那墙和门的布置都不大合宜。巡捕执枪的手和伸出的手都不成其为人的手，全身也是死的，毫无活气，狗贩更可怕，双手也太大；那只犬则更为画得荒唐之至。你看它，似猪，又似羊；我不说出是犬，谁也不会猜得着是犬的。其尾巴细得尤为可怜，其蹲坐则全无姿势。此外小学教科书中也都是这样的插图！唉，这样的插图呀！试取来一较之欧美日本的儿童书的插图，我们将有如何的感触！不幸呀，不幸呀，我国儿童的眼福！

这原因半在于出版家之好贪“小便宜”，好雇用工价廉低的初出山的画家，让他们在乱画乱涂；只要有人形，有物形画出，就可以算是一张画了；其他一半，则在于画家的本身；较好的画家都似乎不屑从事插图的工作，尤其不屑从事于儿童书的插图。不知古来有名的画家有多少是善于作插图者，更不知近来有多少画家是以画儿童画著名的。

救救孩子吧，诸位知道中国孩子们看惯了这种恶劣不成形的画后，其影响将如何的坏？孩子们是容易骗得过的——也许他们竟如诸君所料，是不知好歹的——他们即知道了也不会提出抗议的，即有口头或书面的抗议，也不会给诸君所知，即知亦不会为诸君所采纳的。然而我们却忍不住不来说几句话！

救救孩子吧！儿童的教育并不是一件小事！

七　约克房屋中的抽水机

插图在自然科学的书中，尤为重要；有许多动植物，有许多器械工具，任用多少文字都说不大清楚的，只要用一幅图，两幅

图，便完全可以使学者豁然贯通了。这种偏于实用方面的插图，本文不便多说。但我们也要有一个小贡献，就是理科书的插图也不妨画得有趣味些；死板板的以像真，以准确为这类插图之极致，已非现在教育界之所赞许，近来英美出版的几部史地书，其插图是如何的饶有趣味呀！例如房龙（Von Loon）的《人类的故事》[①]，其中的插图便没有一幅不好，然而他们却俱不是从前史书中同样之插画，而另有一种生动活泼之意趣在着。又如从前的《我的杂志》[②] 中，有好几幅关于生理学的插图，专用比譬来讲演人体内的各器官的作用，讲得又明了，又有趣。

我们当然不敢希望中国立刻就有这一类的好插图出现，然而姑且在此提一提，也许会有几个大画家能注意到这种事，而暂放他的画不朽之画的画笔，以从事于这种事业也难说。

（原载《小说月报》第18卷第1号，
1927年1月。后收入《海燕》）

① 房龙的《人类的故事》，已有沈性仁女士的译本，商务印书馆出版。

② 《我的杂志》之汇刊本，名《Book of Knowledge》者，商务亦有中译本，易名《少年百科全书》。

《程及水彩画集》序

一个艺术家的成功，多半要靠自己的辛苦工作。所谓："天才包含九分苦作，一分灵感"，确是不易之论。绘画为艺术部门中需要更多的苦作的艺术。我尝在巴黎参观罗丹博物院及恩那博物院等处，见罗丹及恩那写一幅名作之成功，不知要耗费多少的尝试与苦辛。每一幅名画，都不是即兴之作，更不是挥毫即成的东西。在数十百幅的底稿里，一线条，一姿态，均曾经作者绞尽脑力，惨淡经营着。然后才能由这数十百幅的底稿里，精心在意的选出一二幅最满意者作为绘彩的底稿。这功夫是无异于化学家之实验一种新的化合物，医学家之发见一个新的病菌的。所谓"对客挥毫"的一类把戏，实为中国画所以沉沦于九渊之下而不能自拔的根本原因。中国画在唐宋时代无不以苦作。元代文人画盛行，始有即兴的小景与乎无根之兰，古拙之梅等等的画页。然大画家辈仍自有其刻意经营之作。所谓笔墨山水，拳石小竹及兰梅之类，乃是文人寄托之所在；美人香草，高歌当哭，其寄托民族之恨于残山剩水之间的情怀，正不下于屈子之赋《离骚》，渊明之作《桃花源记》也。后人未悟其旨，乃妄以为斯途甚易，群趋于此种文人画的拟作。于是即兴之作，遂占领了整个中国的画

坛，“院画”作者的精神，扫地以尽，自西洋画作风灌输进来之后，画坛的风尚为之一变。从基本习作做起的精神渐为艺人所重视，文人画的狂潮曾有一时为之抑低不少。不幸，为时不久，而西洋画作家辈乃复多数改弦重张，仍迷恋于即兴的文人画之作，近且此风益炽，人人避难就易，安于急就，中国画坛的前途岂可复问乎？“挽狂澜于既倒，障百川而东之”，正所望于诸青年画家。然非有过人之才识，刻苦之精神者殆不足以语此。友人程及君喜作画。独有远见特识，不避艰苦，专习西洋画。众醉独醒，诚可谓为豪杰之士也，程君日挟画具，随处写生。然尝举行两次个展，而所陈列的画幅却只是数十幅之精品，可知程君选择之精严慎重。今程君复择其最精者十六幅，编为一册，复印行世。题材不离上海社会的众生相，亦间有静物写生，然其清新豪迈之作风，已足雄视一时矣。我一遍一遍的欣赏，惟恐其尽，但觉其少，不足以餍我心。然而画坛风尚之转变，此册的印行，必当有若干影响也。偶有所感，聊为之序。

中华民国三十年十月一日郑振铎作

（原载《新文化》1945年1卷第4期）

《韫辉斋藏唐宋以来名画集》序

今世能识古画者鲜矣。无论以骨董为业者，惯于指鹿为马，即收藏家亦往往家有敝帚，珍之千金，尝见海外所藏我国画，大半皆是泥沙杂下，玉石不分，而论述我国艺术史者每采及不知所云之，下品与赝作据为论断源流之资，夫真伪未辨、黑白不分，即便登座高谈，其为妄诞曲解可知。我国艺术之真谛其终难为世人所解乎。有心人能不惄然忧之。予既印行《中国版画史图录》二十余册，一扫世人仅知有芥子园、任渭长画册之惑，乃复发愿欲选刊海内外所藏我国名画，抉别真伪，汰赝留良，汇一有系统之结集，以发时人之盲聋，而阐古贤本来面目，唯此是扛鼎之作，予一人之力万万不足以举此。居常与徐森玉、张葱玉二先生论及之，皆具同感，且力赞其成，遂议合力以事斯举。二先生学邃见广，目光直透纸背，伪赝之作无所遁形，斯集信必有成矣。全书卷帙浩瀚，未易一时毕功，乃以葱玉韫辉斋所藏为第一集，葱玉为吴兴望族，袭适园旧藏，而十余季来所自搜集者尤为精绝，自唐张萱《唐后行从图》以下，历朝剧迹无虑数十百轴，皆铭心绝品也，元人宝绘尤称大宗，至明清之作亦抉择至慎，只眼别具，劫中尝思墨版，辄牵于他故中止。今得印布于世，诚论述

我国绘画史者之幸也。选纸择工之责由予负之，试印再四，必期惬心当意，久乃有成，装帧可期，不幸葱玉之藏适有沧江虹散之叹，尤惜楚人之弓，未为楚得，徒留此化身数百，浏览仅资此，予所深有感于秦无人也。

中华民国三十六年七月七日郑振铎序

《西域画》（上辑）序

假如我们在第二次大战爆发之前，到过柏林，那末，我们一走进他们的古物陈列所，便将为若干大幅的古西域壁画所震撼。那是一千年左右的若干无名艺术家们的杰作。我们徘徊在这些古壁画之下，不忍别去。色彩还是那么鲜艳，火似的红，海水似的碧绿，线条是那么虎虎有生气；各个不同民族的面部表现着各个不同的表情；他们有着不同的信仰，然而却都是那么虔诚着崇敬着他们所信仰的上帝或救世主。古西域本是一个各种民族的大聚合地，是东方文化与西方文化的相会之点，是各个不同的宗教徒的杂居之所。或此兴彼仆，或像夏天的暴风雨似的，一时来了，过去了，又是天朗气清的别一番境界，或是相安无事的同住着好几代。那里是人类历史的最复杂的所在，是整个世界历史的缩影。我们站在那里，想象着那些摩尼教徒们怎样的传播着他们的教条，佛教徒们怎样的一时被压迫了，一时又兴盛起来，基督教徒们悄悄的在那里建立了他们的基础，留下了他们的寺院与艺术，又悄悄的被驱逐了去，只留下被破坏了的废垣颓壁。那里有的是崇山峻岭，有的是敻不见人的沙漠，只在狭长的可住人的一带，好些古民族来了，又去了。我们读着《法显传》，《大唐西域

记》，《大唐西域求法高僧传》便知道传说中的玄奘取经的历险记，实在不是过分的夸大。但道路虽然是崎岖险阻，却是中国与印度的交通大道之一。不走这么一条旱道，那便须冒着惊风骇浪在大海中飘泊着了。那里，又是兵家必争之地。谁控制了西域，便可以控制住西北部亚细亚洲。汉、唐这二代的大帝国都是紧紧的抓住了西域不放手的。他们的戍卒们和将官们在那里曾留下了不少的遗迹。汉武帝要制服匈奴，便不能不先征服了西域诸国，以断匈奴的左臂。自从西域为汉有，匈奴便逐渐的衰弱下去了。后来的成吉思汗的铁蹄也是先以雷霆万钧的兵威向西域扫荡了过去，而后到了波斯、高加索以至西部欧洲的。

我们站在那里，想象着古往今来的故事，望着千年左右的鲜艳犹耀人眉目的古壁画，以及那些不同年代的壁画里的不同的民族的活生生的脸，以及他们的各式各样衣冠服饰，简直像在温习一遍古西域或古亚洲的历史。

光线渐渐的暗澹了下去，铃声丁丁的在响着，我们乃瞿然的惊醒了过来。我们是在现代的柏林!

当几个德国的探险家们，在风沙弥天，群山四绕的新疆发掘、探险着的时候，他们经历的危险可不少！渡过湍急的浊流，走着崎岖的山径，攀上无路的古庙，冒着风雪与酷暑烈日的熬煎，忍受着各种蚊虻牛蝇的叮咬；有时还遇着突然而发的地震，山岩崩裂，石块纷落，差一点儿没被压死；有时候也被当地狡猾的盗贼们所窥探，说不定还会像别的旅客们或探险家们似的被杀死在途中；有时候在辛苦的扫除过膝甚至过胸的积年的灰土与积尘时，顶上的石块突然的落下了，免不了一不小心便要被打死——有一个被雇的工役便是这样的死了。然而，在一切的艰苦的当中，却不断的有好的消息传来。什么地方有宝藏，什么地方有废墟古庙。他们一听到，便立即动身到那个地方去。有时候扑了

一个空，在废垣颓址里，什么也不曾见到，除了破碎的瓦片之外；有时候，已经有人捷足先登，已把可取去的宝藏囊括而去；有时候，已有盗宝的土人们前去，大肆破坏过，除了掠劫尽了值得掠劫的东西以外，还恣意的糟蹋着艺术的精品。但可惊喜的遇合，却是那么多！他们一共组织了四次的旅行团，没有一次不是满载而归。而在那些尘封沙埋的洞式的古庙里，清除了尘沙之后，他们是幸运接着幸运的不断的发见着古代的壁画，那些从来没人见过的精美绝伦的第五世纪和其后的杰作，充分的足以表现这一带地域的古代的东西文化交流的情况。他们感到愉快，感到胜利；他们不断的惊呼起来，笑颜时开，几忘却人生的一切滋扰，也忘却了疲劳与一切艰苦。立即开始工作着，先将画之周围，用极快之刀切断；画片的大小，须适于装箱之用，然后将割出之画一块块的取下，放在平板之上。这些工作，都需要专家们的十分的谨慎而敏捷、灵巧的技术。平板的大小，必须能容画幅，且各边均须长出三寸至四寸；次则两块平板之上，各铺以直角形有弹性之芦苇两层，上覆薄毡一层，再覆以柔软棉絮一层；然后将画放于板上，其画面须向下；再加棉花一层，将第二画片放上，其画面则向上。依此法装包壁画六件，作为一箱。此成堆之画片，均铺以棉絮一层，毡一层，及直角形之芦苇两层，然后加板于上。而在壁画之边缘，与平板长出之部分之间，则塞以亚麻草，使之充满，毫无空处；再用绳索周围束紧。然后，才可以装箱。箱之大小，亦须比包裹的周围长三四寸。先在箱底铺有弹性之芦苇一层，再将捆好的包裹放入，四周的空处，俱以芦苇充塞；至包裹之顶，亦铺以有弹性之芦苇一层，然后加盖上钉。要这样慎重的措置着，才经得起长途的跋涉。

这样的辛勤所得的古物与壁画，特别是这些古西域的壁画，运到了柏林之后，便公开了出来。立刻，惊骇了一世的古学者们与美术家们。他们十分的踌躇满志。总计，自公元 1902 年 10 月

至1903年3月的半年之中，格鲁威特尔教授（Grünwedel）所得的古物有四十六箱；第二次，由勒·柯克教授（Le Coq）为领袖，自公元1904年9月至1905年所得的古物为一百零六箱。第三次，以格鲁威特尔教授为领袖，第二次的团员们均参加在内，自1905年12月至1907年6月，所得古物凡一百二十八箱。第四次旅行团，仍以勒·柯克为领袖，自1913年1月至1914年2月，所得古物为一百五十六箱。

而同时，俄国政府也派有探险队在那里发掘着，所得的结果，也极为巨大。他们和德国的探险队互相的竞争着，后来便订立了各自工作的区域。

我们的政府和地方官吏们呢？他们除了尽地主之谊以外，绝对的不加问闻。他们如入无人之境，任意的发掘着，寻求着，还委托中国官吏们代为办理输运的事。

于是那么一大批，一大批的惊骇一世耳目的宝藏便到了柏林，到了莫斯科，而成为他们博物院里的最佳的陈列品的一部分，且成为他们的光荣与功绩。

在远东的日本人，也闻风而起。以大谷光瑞为首领，他们自公元1902年到1914年，也发动了三次的探险队，在库车、吐鲁番、罗布淖尔一带工作着。所得到的古物绢画和壁画等等，也成为他们几个博物院里的珍品。

匈牙利人史坦因（A·Stein）受了印度政府的派遣，也到新疆、甘肃一带作探险的旅行。他从1900年到1930年，凡作四次的旅行；所得的汉晋木简，汉唐古物，晋唐文书，西夏遗籍，以至六朝至宋初的绘画和其他美术品，充溢着大英博物院，成为他们的最珍奇的收藏品的一部分。单是敦煌千佛洞所得，便有写本二十四箱，绘画及绣品等五箱之多。

史坦因在他的《Serindia》和《Ruins of Desert Cathay》里，

都曾详细的写着，他怎样的和千佛洞的主人王道士办交涉的经过。他的舌人是蒋孝琬。他首先和王道士谈起唐三藏西天取经的故事，——千佛洞里画着这个故事，是很晚期的壁画——然后，慢慢的谈到发现的古代经卷的事。史坦因说，要捐款若干给他。王道士则说，这些款子应该用来重修千佛洞。其初，他还不敢公然的取出那些经卷来。后来，在黑夜里，蒋孝琬和王道士悄悄的挟了几卷给史坦因看。因此，更炽起了他欲得之之意。又经过几次的交涉，王道士方才答应引导他去看那封闭已将千年的藏书室。他在那里恣意的寻找着。凡认为可取的卷子，均取之无遗。而意外的却在经卷的堆子里，发现了许多的木刻画、绢画和纸本画。他惊喜欲狂。而王道士却并不重视这些古代的美术品。他和蒋孝琬整天的工作着，直到了夜色深沉，不能辨物才停止。他尽得到了他所要得到的东西，另放在一处，答应了王道士一笔很可观的银子——虽然是少得可怜——然后，方才悄悄的从洞里偷运了出来。(见《Serindia》第二卷第二十二章)

他永远不能忘记掉他在密室的古卷子堆中所发现的古代的绢本、纸本的绘画的经过。他说道：

> “尤其是使我高兴的是，这种奇怪的存放地方保藏之好，有用无色坚韧的画布作包袱的一个大包里，打开之后，全是古画，大都画在绢上或布上。其中杂有一些纸片，以及画得很美丽的印花绢之类，大约是作为发愿供养之用的。最初所得的画，大多为长二三英尺的条幅。从三角顶部和浮动的旒看来，可以立刻知道这是作为寺庙旗幡之用的。打开之后，绢幡上画的全是美丽的佛像，颜色调和，鲜艳如新。
>
> “作幡用的一律是稀薄透光的细绢。后来我开阖很大的绢画时候，才明明白白看出使用这种东西的危险。原来四边

虽别有坚韧的材料以为衬托，然而因为在庙墙上挂得太久的原故，大绢画也很受损害。加以收检的时候，匆匆收起，摺得太紧，以致破裂。

“经了千百年的积压，当发见的时候，如要全行打开，难免没有损伤。但是随便挑阅一卷，都能看出所画的满是很好的人物。好几百幅画，运到不列颠博物院之后，打开修理，那些细微困难的工作，费了专家七年左右的功夫，真是不足为奇的。

“那时实在没有时间去找寻供养的文辞，仔细研究绘画。我所最注意的只是从这种惨澹的幽囚以及现在保护人漠视的手中，所能救出的究竟能有多少。我引以为惊异松快的是道士对于这些唐代美术最好的遗物竟看得很不算什么。所以在第一天匆匆寻访之中，我便能够把可以携取的最好的画，选出放在一边，‘留待细看’。”（向达译《斯坦因西域考古记》145—146 页）

而这些无价的宝藏，自然是由他囊括而去了。

但我们读他那一段文字和读勒·柯克的书似的，却处处觉得伤心!

法国人伯希和（P·Pelliot）也急起直追，在甘肃西部、库车、吐鲁番一带工作着。而尤注意于敦煌千佛洞的所藏。凡史坦因所取而未尽的美术品和古文物，他都选过一遍，也择其尤精者捆载以去。至今，并成为洛弗博物院，国家图书馆和琪美博物院的重要的珍藏物。

我们的学者们一直是蒙无所知，直到了伯希和持其所得的一小部分到北京，罗振玉们方才憬然有感，大声疾呼的要保存千佛洞的残余的一部分。这残余的一部分，今藏于北平图书馆，然皆

为汉文的佛经一类的东西，美术品是一片也没有。而散在私家的敦煌写本却是多极了，且远较政府所得者为佳，都是那批残余运平时沿途劫取所得，而绢画、纸画亦间遇之。但较之史坦因、伯希和所得，则邈不足道。且黠者作伪之技甚工。在国内所见的敦煌画幅，大抵皆伪品。

“西北考察团”是中国第一个派遣到古西域去的探险队。若干年来，所得也不少。曾得到汉晋木简甚多。而在勒·柯克他们剥切之余，也得有壁画三十多幅，惜在汉口遭敌机轰炸，损失了二十多幅。今存者尚有相当精美的壁画十幅。但较之德国人所得，究竟远不能及。

我们不能不痛心疾首于当时当政者的昏庸无知，竟听任他们将我们的国宝，那末轻轻易易的捆载而去。等到我们自己动手去探险时，已是残余之物，费力多而成功少了。只有千佛洞的许多壁画，还不曾被剥切而去，总算是比较的完整的美术宝库。我们曾成立了一个敦煌研究所以保护之。但听说，像这样一个机关，近来也要为了减政之故而撤消了去。

我们要研究唐宋以前的艺术，研究汉晋的史料，研究古西域的东西文化交通的史迹，乃至研究古代工艺美术，在今日，便非到英、法、德、俄诸国去留学几年不可。这是多么大的损失和浪费呢!

特别关于古画一方面，我们不仅得不到重要的，而且知道的人也不多。只有罗振玉把勒·柯克的《Chotsho》里的图画复印出了十余幅（《高昌壁画菁华》），算是慰情聊胜于无之举。

大抵在古西域所有的图画，可分为两大类：勒·柯克诸家所得的壁画，都很少带有中国风味的，多半为该地居住的各民族的艺术家们的作品；而在敦煌千佛洞里所得到的绢本及纸本的图画，像佛幡等等（现在还保存着的许多壁画也在内），则中国风

趣极为显明，当大部分出于中国画家们的手笔。这是一个大概的区别。

今日，经过了这一次的滔天浩劫之后，德、日二国的收藏，是否无恙，尚不可知。而格鲁威特尔、勒·柯克、史坦因、伯希和、大谷光瑞诸家的著作，也成了图书馆里的珍籍，我们很不容易见得到。（据我们所知，藏有这些珍贵的书籍的，在国内也不过三五个国立的图书馆而已。）我们的艺术家们盖并此种古画的影本也成了望梅止渴，不能获得的东西了。

我在编辑《中国历史参考图谱》的时候，搜集了这一类的书籍不少；买不到的，便去借。大致还算搜集得相当完备。而《图谱》为体裁所限，不能多量刊载，因此，便有编成《西域画》的愿心。经过了半年多的经营，总算能够把上辑印出。这“上辑”所收的，以敦煌千佛洞旧藏的绢本及纸本的唐、宋画为限，且均为史坦因、伯希和二家所将而西去者。国内所藏者则未遑及之。又敦煌壁画，伯希和的《敦煌千佛洞》六卷，所收已多，而印刷不精，复制不易，故暂不收取，有待将来学者们的更精心的摄影与模写。

中、下二辑所收，则为敦煌千佛洞以外的格鲁威特尔、勒·柯克及大谷光瑞诸家书里所收的壁画及其他画幅。而西北考察团所得的壁画，不久，也许便会和世人相见。

我们一旦发见了那么多的北宋以前的绘画，其喜悦可知！而其影响更是极大的。如入了宝山，能够空手回来么？史坦因和伯希和的所得，数量甚多，而究竟以宗教画为最大多数。这些宗教画，给专家们以很好的研究的资料，而对于画家们也甚有影响。惟题材重复过甚，如果多量收采，不免有单调之感。故这一集里，博观慎取，只选收了六十幅。宝山里的宝物，决不止这戋戋之数，而为了能力所限，仅能取十一于千百。凡是足以表现当代

风俗人情的，总竭力的网罗在内，虽然对于宗教画也并不排斥。大抵在当时画佛幡，画供养的佛像时，画幅的下端，往往绘上供养主的画像，而在大幅的佛画里，也往往杂着尘世的人物和景色。那些画景，在这里每每是“断章取义”的把他们单独的截取了来。功德主穿戴的是时世的装饰，男和女都活生生的被表现出来，还有僮婢们，侍从们，他们的佩带物，手里执持的东西，无不足以供研究唐、宋历史者以极珍贵的材料。我们在那里仿佛重见到唐、宋盛时的生活，而与之面对。配合着出土的种种陶俑和日本正仓院所藏的唐代实物，那个过去千余年的伟大的时代的轮廓是可以勾勒出来的。

在绘画的本身来讲，这些画幅也是最可珍奇的遗物。他们的作者们并没有留下姓名来。也许还是这边远之区的画匠们之作。在当时，只是以画作佛幡、佛画为生涯，姓氏不列于画坛之中，作品难入于雅士之目。然而，就在这些最平常的默默无闻的画匠们之手，我们见到了从来不曾见到的作品。——并不是因为是千年以前之作了，便以“古”为贵。其实是值得称为名作的——他们不是王维，不是吴道子，不是李昭道，不是李思训，不是曹霸、韩干，不是戴嵩，不是荆浩、巨然，不是范宽，然而他们却传下了中国画里湮没已久的人物画的一脉。我们知道，在中国古代，特别是汉，人物画是甚被重视的；画家们也以画人像为主体。有名的毛延寿画王昭君的故事，在好几个戏曲里流传着。六朝时，顾恺之也以画人物著名，传为他作的《女史箴图》，至今还存在于世。阎立本的《帝王图》也尚无恙。吴道子也以画人物为主。到了五代北宋以后，似乎人物画便衰落了下去，而画家们莫不从事于山水、花卉、禽鸟的创作。他们以王维、大小李将军为宗，一直到了清代的四王、吴、恽，还是如此。画家们似乎很怕接触到“人”间似的，即作人物，也只是作为山与水之间的点

缀，或作古装仕女；除了肖像画之外，是绝少作“时世装”的。而肖像画，则画家们甚少着手。无数的“喜神”画轴，都是出于画匠之手，而有名的画家们绝对的不肯染指于此。不知他们为什么避“人”若浼呢？难道有鉴于“画鬼容易画人难”之说，故群趋于“易”么？这是一个堕落的现象，不可挽救的失败。而欲于“绘画”里看见“历史”的，便永不会有希望了。这是多么重大的损失呢！幸而，于所谓“正统派”的画家们之外，还有无数的默默无名的画匠们在埋头苦作着，以延一线的肖像画之血脉。其实，他们乃是真正的画坛的正宗，真正的肯下苦功的艺人。今日，有无数的明、清的“喜神”像（肖像画），从冷僻的祠堂里，被不肖的子孙们一卷卷的盗出，售于古董市场，输出于国外。他们外邦人对此种肖像画特别注意，当然是由于他们传统的艺术观在指导着。然而，我们为什么那么鄙夷这些正宗的作品呢？到现在也还没有把我们的观念改正过。无怪乎当代的画家们再也跳不出“四王”的手掌心以外去了！

在这里，我以为发掘出古西域的若干绘画和壁画，其作用是超出于以“绘画”来表现“历史”之上的。这是失传了的艺术的一支大宗，这一支大宗的突然大量的在西陲的被发见，乃是中国艺术史上绝大的消息！我们的画家们，如果要有远大的前途，该从这方面寻找他们的道路。

我之所以复印了这些唐宋敦煌画，其目的也多半在此。对于当代的许多画家们，这几册的古画的供给，也许不为无益。

这些姓氏无闻的西陲的画家们的作品，我们别以为他们是“画匠”，是被雇来画像的匠人们，而忽视了他们的成就。他们不是仿摹，他们是在创作。有时候，线条显得幼稚些，却是那么虎虎有生气。而大部分却是很成熟的作品，线条有力，表现真切。在史坦因的《Serindia》里，收有好几幅的画稿，足以见出他们

的功力所在。(这集里全收之。)

所引为憾的是，为了力量所限，有好几幅应该用彩色印刷的画幅——如果用彩色印刷，更会觉得神采奕奕的——却仍只好用黑白版印出。只要是力量足够的话，将来也许可以补偿这个缺憾。

(《西域画》上辑，郑振铎编，上海出版公司，1947年)

《敦煌壁画选》序

中国绘画从古代开始就以壁画为正宗。屈原呵壁问天，壁上所绘的是壁画。汉代鲁灵光殿，图画天地品类群生。宣帝画功臣图像于麒麟阁。壁画之应用尤广。张彦远《历代名画记》所载六朝隋唐的大画家，其主要的伟大的创作，皆是壁画。至宋代渐易为缣素。然寺院饰壁，犹是弘篇巨制。不过其作者渐成为专业，设肆营生，与建筑工人同科并列，为士人所鄙视。绘画史上，壁画作者的姓名，遂至绝迹。宋元以来的画坛，竟被封建地主阶级的画人们所窃据。而古代的壁画，历经兵燹，都已随宫殿寺院而俱尽。我们仅能于汉宋墓室的壁上，略见其规模。偶在深山野谷与僻远地区的寺院中，或得遇一二兵火所不及，风日所未侵蚀者。到了甘肃敦煌千佛洞的壁画发现，从六朝至元代约一千年间的绘画史，才得到大批资料，才能开始有系统的研究，才能纠正过去艺术批评者的偏差。千佛洞的壁画，规模至为弘伟。有壁画之洞窟，今存者凡四百六十九。上下蜿蜒，长达四公里。若将其壁画连接起来，则长达二十五公里。北魏西魏隋唐五代以至宋元各代均有重要的作品保留在那里。具有各种各类的题材，各式各样的作风。诚是我国最可珍贵的图画宝库，且是世界上现存的最

大的美术馆。在研究我国文化遗产，历代衣冠文物制度乃至美术工艺图案方面的工作上，都将有很重要的贡献。惟以僻在西陲，能够前去研究的人很少。敦煌文物研究所在那里做了将近九年的临摹工作，凡得摹本一千余幅。经荣宝斋新记与常书鸿所长洽商，选其中尤精之代表作若干幅，分为若干辑，次第镌版印行。荣宝斋的彩色木刻画，是久享盛誉的。今之复刻，用力尤劬。我们虽不能到千佛洞去，得此亦足以窥豹一斑。对于我国艺术的创作上，亦将有推陈出新的作用。我想：凡是艺术工作者们都应该感谢敦煌文物研究所和荣宝斋新记的努力的。

1952 年 5 月 15 日郑振铎序于北京

（《敦煌壁画选》，敦煌文物研究所编，荣宝斋，1952 年。第一辑收十二幅壁画，段文杰等临摹）

《楚辞图》序

《楚辞》给我们以古代的神话与传说的世界，那些神话与传说所表现的，不仅是屈原时代的楚国人民，也是整个古代中国人民由于对周围世界的喜悦、希望、祈求、怀疑、恐惧和憎恨等之感情而想象出来的自然现象与人物。屈原以他的奔放的感情，像夏云似的舒卷自如、奇峰突起的丰富的想象力，以及像灿烂的春光似的辞华，恣意的编织了这些古代人民的想象的花朵，使之成为一个百花齐放的大园囿。

这些美丽的故事，很自然的会诱引画家们用绘画把它们表现出来。

常被画家们所取材的是《九歌》。十一世纪的天才画家李公麟，以其卓越的画笔，绘写了《九歌图》，传达出屈原的绵绵渺渺的想象的人物。世传有甲、乙二本。甲本是有背景人物衬托的，乙本只是表现着《九歌》的几个主神。以后的许多《九歌图》都是从他这两个本子“一脉相传”下来的。十四世纪的张渥，就画了好几卷，但都是出自李氏的乙本。在飘逸婉曲的线条里，可以看出他对于《九歌》是有深入的体会的。

在《九歌》中，《湘君》与《湘夫人》，尤为画人们所喜爱，

而常见之于卷轴。十三世纪的赵孟頫，就曾画过它们。但已失传。今所见十六世纪的文征明所作《湘君湘夫人图》，是达到中国人物画很高超的境界的。

十七世纪初期的陈洪绶和萧云从都有《九歌图》。云从还第一次尝试把《天问》的每一个故事，也都绘写出来，合成一部《离骚图》。他于国破家亡之际写这些幅图，情动于中，感慨尤深。他说道："仆本恨人，既长贫贱，抱疴不死。家区湖之上，秋风夜雨，万木凋摇。每听要眇之音，不知涕泗之横集，岂复有情之所钟乎！谢皋羽击竹如意，哭于西台，终吟《九歌》一阕。雪庵和尚泛舟贵阳河，读《楚辞》毕，则投一纸于水中，号呜不已。"又道："然而冥心澄虑，寄愁天上而幻出之，所谓思之思之，鬼神通之者，画师亦难言矣。"以这样的心情来绘写《楚辞》，其精神是和屈原有相通之处的。他与洪绶所作，均能越出李公麟的畦范，而自树一帜，表现了那个时代的人物画的最好的成就。特别是他的《天问图》，全部洋洋洒洒的五十四幅，无一懈笔，一方面需要通过十分精细的考据，一方面也需要繁重绵密的功力，的是一部光辉的大作品。

十八世纪的门应兆，奉了清帝弘历的命令，补绘了《离骚》三十二图，《九章》九图，《远游》五图，《招魂》十三图，《大招》七图，《九辩》九图，《香草》十六图，凡九十一图，称为《补绘离骚图》。至此，《楚辞》始有全部的插图本了。门应兆虽是一位供奉皇廷的画家，但功力很深。绘写这些插图时，颇费了一番考据与意匠经营的工夫。在人物和故事的处理上是成功的。

这里把传为李公麟作的《九歌图》（甲本），张渥的《九歌图》（徐邦达先生临本），文征明的《湘君湘夫人图》，陈洪绶的《九歌图》，萧云从的《离骚图》，门应兆的《补绘离骚图》，合成一本，名为《楚辞图》，作为屈原逝世二千二百三十年的纪念刊

物之一；对于研究《楚辞》的学者们和艺术家们都将会有些用处的。

本书卷首还插入四幅屈原画像。这些画像虽是出于各个时代的画家们的想象，但都还能表现出这位大诗人的高贵的品质。至于像《三才图会》里所载的屈原像，却是庸俗化了的，故不采用。

关于本书采用的各卷轴图册的说明，另附《离骚图解题》一篇于后。

谢谢郑云回同志！她费了不少工夫，把本书所有的图片，整理、排比出来。

1953 年 5 月 17 日郑振铎于北京

（《楚辞图》为作者所辑，人民文学出版社，1953 年）

附：《楚辞图》解题

一　屈原像　明弘治戊午（1498 年）刻历代名人像赞本

这是现在所见的最早的一个屈原像的刻本。《历代名人像赞》原有石刻本，后又有木刻拓本，来源甚古。但都是碑帖式的墨拓的本子。作为书册式的版刻，却当始于这个弘治本。朱天然序云：“遂取前图，各系以小赞四句。虽意浅辞荒，不足示人，亦一时好善恶恶真心也。一日，儒绅复请曰：‘赞既成矣，不并图之，何以广示远迩?’予乃然之。曰：‘夫明镜所以察形，往古所以知今，又孔圣格言也。’遂寿之梓，与好事者共之。”朱天然是明的宗室，作此序时，年已七十。(社会文化事业管理局藏)

二　屈原像　明万历癸巳（1593 年）刻历代圣贤像赞本

这个屈原像，是从上面的一个本子出来的，故无甚歧异之处。《历代圣贤像赞》分上下二卷，和弘治本《历代名人像赞》的次序不同。彼分“君”、“臣”两部，此则依时代为次，所收人

物亦较前书为多。胡文焕序云："圣贤像赞一书，孙公赞而梓之，序之详矣，奚俟不佞复喋喋哉！不佞敢以重梓之意，聊为述曰：原帙甚大，今也小之，盖取便夫检阅也。分作上下二卷者，以减小而像赞各居一叶故也。"是此书在胡文焕此刻之前，原有孙氏刻本，惜不得见。胡文焕字德父，钱塘人，刻书甚多。尝总汇之而名曰《格致丛书》。其中多有罕见之帙，亦有他自著的。是明万历中一个重要的杭州的出版家。（西谛藏）

三　屈原像　明代（约1600年）彩绘历代圣贤图像本

彩绘的历代圣贤图像，传世甚多，似皆同一源。此本佚去"君"的部分，仅存"臣"部，自仓颉以下，至文天祥，凡五十六图。最后，又别出岳鄂王（飞）一图，题云："呜呼，自飞之死，驯致中国变夷之耻，倏阅二百五十年矣。钦承太祖高皇帝神圣威武，殄逐腥膻，削平华夏，飞冤始雪。"是乃明代之作。飞死于1141年，阅二百五十年，则为1391年，即洪武二十四年。然此本不类明初人所作。当是明万历间画人的临摹之本。观其彩色与墨迹，至迟似不会晚于1600年。今所见的彩绘本圣贤图像，当以此本为较早。此本屈原像也和弘治刻本像，无甚歧异，仍是一脉相传之作。（西谛藏）

四　屈原像　清南薰殿藏历代圣贤名人像本

故宫南薰殿原为庋藏画像的地方。据胡敬《南薰殿图像考》，所藏凡册、卷、轴一百二十一，为像大小五百八十有三。《历代圣贤名人像》是其中的一册，"纸本，四十五对幅，每幅纵一尺三寸七分，横一尺，设色画冠服半身像。"此本屈原像与前面几本所表现的均不相同，当别有所据。南薰殿所藏的《历代圣贤像》一册，《圣君贤臣像》一册，其中亦均有屈原像，惜未得一见，不知与此本异同如何。

五　九歌图卷　传宋李公麟作

李公麟所绘《九歌图》，最为世人所称。所传不止一本。《宣和画谱》云："李公麟字伯时，舒城人也。熙宁（1068—1077年）中登进士第。父虚一，尝举贤良方正科，任大理寺丞，赠左朝议大夫。喜藏法书名画。公麟少阅视，即悟古人用笔意。作真行书，有晋宋楷法风格。绘事尤绝，为世所宝。博学精识，用意至到。凡目所睹，即领其要。始画，学顾、陆与僧繇、道元及前世名手佳本。至磅礴胸臆者甚富，乃集众所善以为己有，更自立意，专为一家，若不蹈袭前人，而实阴法其要。凡古今名画，得之，则必摹临，蓄其副本。故其家多得名画，无所不有。尤工人物，能分别状貌，使人望而知其廊庙馆阁，山林草野，闾阎藏获，台舆皂隶。至于动作态度，颦伸俯仰，小大美恶，与乎东西南北之人，才分点画，尊卑贵贱，咸有区别。非若世俗画工，混为一律，贵贱妍丑，止以肥红瘦黑分之。大抵公麟以立意为先，布置缘饰为次。其成染精致，俗工或可学焉。至率略简易处，则终不近也……故创意处如吴生，潇洒处如王维。谓《华严会人物》，可以对《地狱变相》，《龙眠山庄》可以对《辋川图》是也。此皆摭前辈精绝处，会之在己，宜出尘表。然所传于世者甚多，人人得以考究。公麟初喜画马，大率学韩干，略有损增。有道人教以不可习，恐流入马趣。公麟悟其旨，更为道佛，尤佳。仕宦居京师，十年不游权贵门。得休沐，遇佳时，则载酒出城，拉同志二三人，访名园荫林，坐石临水，翛然终日。当时富贵人欲得其笔迹者，往往执礼愿交，而公麟靳固不答。至名人胜士，则虽昧平生，相与追逐不厌，乘兴落笔，了无难色。又画古器如圭璧之类，循名考实，无有差谬。从仕三十年，未尝一日忘山林。故所画皆其胸中所蕴。晚得痹疾。呻吟之馀，犹仰手画被，作落笔形势。家人戒之。笑曰：'余习未除，不觉至此。'其笃好如此。病少间，求画者尚不已。公麟叹曰：'吾为画，如骚人赋诗，吟

咏情性而已。奈何世人不察，徒欲供玩好耶?'后作画赠人，往往薄著劝戒于其间。殁后，画益难得，至有厚以金帛购之者。由是夤缘摹仿，伪以取利。不深于画者，率受其欺，然不能逃乎精鉴。官至朝奉郎，致仕，卒于家。至今四方士大夫，称之不名，以字行。又自号龙眠居士。王安石取人慎许可，与公麟相从于钟山，及其去也，作四诗以送之，颇被称赏。考公麟平生所长，其文章则有建安风格，书体则如晋宋间人，画则追顾、陆。至于辨钟鼎古器，博闻强识，当世无与伦比。顷时段义得玉玺来上，众未能辨。公麟先识之，士论莫不叹服。”这是公麟比较详细的传记，《宣和画谱》里，著录他的作品凡一百有七件，其中有《九歌图》一。但这部书所著录的《九歌图》，今已不可得而踪迹。《石渠宝笈初编》著录李公麟《九歌图》凡三卷。第一卷为素笺本，白描画，凡九段，有王棣、洪勋、王穉登诸跋。石渠列之次等（卷十六）。第二卷为素绢本，白描画，每段米芾篆书本文，末有芾跋。石渠亦列之次等（卷三十六）。第三卷（即此本）为素笺本，墨画，款署：“（上缺数字）年七月望日臣李公麟画”，列上等，有贾似道“长字大印”，“耿会侯鉴定书画之章”、“宣和”等印（卷四十四）。第一、第二本显系后人临本，第二本的米芾书跋，亦非真迹，故石渠均列之次等。第三本则流传有自，弘历并每段书《九歌》本文于上。笔意甚为流动有生气，虽未必是龙眠真笔（“宣和”印伪），也当是南宋人之作。弘历题云：“《九歌》辞采奇丽，意境惝恍。非伯时通神之笔，不能得其仿佛。此卷旧藏上海顾中舍家，为董香光品题四名卷之一。几余披览，但觉灵气往来，非寻常意度所及。《宣和画谱》谓公麟画以立意为先。此正公麟超轶陆、吴处。至其人物秀发，行笔精妙，以虎头《女史卷》相证，尤信其能入前人之室云。”又跋云：“《九歌图》为龙眠名迹，传世六百馀年。名人题识，不知凡几。

即如宋黄长睿，金赵秉文，元吴澄，明张丑辈，跋语诗句，皆见内府画谱及题画诗中。今卷尾并无之，盖屡经装潢，佳迹为人割去。赏鉴家但当论笔墨佳否。若以题识别真赝，是贾竖见耳。乾隆丙寅夏五御题。”（胡敬《西清札记》卷三，亦详记之。）此本今存故宫博物院，高一尺四寸，广二丈二尺六寸，写《东皇太乙》、《云中君》、《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《东君》、《河伯》、《山鬼》九景，独缺《国殇》。此外，尚有宋曹纬、吴说跋的一本，系绢本白描，凡六段。见于周密《云烟过眼录》。张丑评为“真笔上上”（《清河书画舫》卷七）。在同书卷八里，并有长跋。《式古堂书画汇考》全钞之（见《汇考》卷十二）。此本可能是真迹，今已佚。又裴景福《壮陶阁书画录》（卷四）亦著录龙眠《九歌图》一卷，凡十图，白描，元赵雍书赞。文明书局曾影印出版。但实非真迹，并赵雍赞亦为赝笔。

六　九歌图卷　元张渥作（徐邦达临本）

张渥字叔厚，号贞期生，亦号江海客，杭人，善白描人物（《图绘宝鉴》卷五）。他的《九歌图》，说是摹李公麟的，却自有其胜处。今所知的，凡有四本。第一本为吴睿以隶书写“九歌”本文的，著录于《大观录》（卷十八）及《墨缘汇观》（《名画》卷上）。后入清宫，著录于《石渠宝笈三编》（卷三）。为溥仪携出，今不知何在。第二卷为吴睿“以小篆书其文，藏江南人家”（《庚子消夏录》卷三）的，著录于《寓意录》（卷二）及《过云楼书画录》（《画录》卷二）。今尚存于苏州顾氏。惟未见原迹，不知是否即北海孙氏所见本，亦不知真伪如何。第三本为周伯琦“大篆书《九歌》于后者”（贝琼《清江文集》）。今亦未见，不知何在。第四本即此本，著录于《吴越所见书画录》（卷三）。《九歌》本文为褚奂隶书。奂字士文，钱塘人。生年稍后于张渥，学吴睿，善作隶书。此卷高七寸七分零，长一丈二尺四寸六分。写

《东皇太乙》、《云中君》、《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《东君》、《河伯》、《山鬼》、《国殇》、《礼魂》，凡十一段。而《礼魂》一段，则作屈原像，有憔悴殷忧之状。褚奂跋云："右《离骚》《九歌》，盖宋龙眠居士李公本，淮南张渥叔厚所画，妙绝当世。（此下原剜去五字）家藏，请予书其辞，因识于左云。至正廿一年（1361 年）辛丑三月旦河南褚奂记。"此本布局，以白描人物为主，与上面印出的李本，大异其趣。疑宋时流传，原有繁简二本。此是简本也。传本最多，流传最广，此卷今已出国。徐邦达先生尝临摹一本，甚精，能不失其神意。今即以徐先生临本印出。（徐邦达藏）

七 湘君湘夫人图 明文征明作

这轴画，文征明作于明正德十二年（1517 年），纸本立轴，长三尺五寸，阔一尺一寸。高士奇称其"运笔如丝，朱碧简淡。观其自识云：'取法于吴兴二公。'然逸韵处当出蓝也"（《江村消夏录》卷二）。吴升亦称其"能以幽澹取胜"（《大观录》卷二十）。其子文嘉跋云："先君写此时，甫四十八岁，故用笔设色之精，非他幅可拟。"其气韵确是很崇高的。征明名璧，以字行，更字征仲，长洲人。号衡山居士。贡至京师，授翰林待诏。他归里后，以卖画为生。"大图小轴，莫非奇致。海宇钦慕缣素山积，喧溢里门。寸图才出，千临百摹，家藏市售。"（《丹青志》）文嘉《行略》中说他："性善画，然不肯规规模拟。遇古人妙迹，惟览观其意，而师心自诣，辄神会意解。"然也不轻为人作。"有商人以十金求作画者，公面斥曰：'汝勿以此污我。'其人大惭而去。凡富贵者来求，多靳不与。贫交往往持以获厚。至有待以举火者。"（黄左：《墓志铭》）他的人品和他的画品是同样的崇高的。（社会文化事业管理局藏）

八 九歌图 明陈洪绶作 崇祯戊寅（1638 年）刻楚辞述

注本

《楚辞述注》为来钦之所著。钦之字圣源，萧山人。此本止录朱熹《楚辞集注》的前五卷，即屈原所作的，“自《离骚》以至《渔父》二十五篇，而不录朱氏后三卷的宋玉之《九辩》、《招魂》，景差之《大招》，贾谊之《惜誓》、《吊屈原》、《服赋》，庄忌之《哀时》，淮南小山之《招隐士》”。陈洪绶为作《九歌图》十一幅，插于书前，并附《屈子行吟》一图。洪绶序云，“丙辰（1616 年）洪绶与来风季学骚于宲石居。高梧寒水，积雪霜风。拟李长吉体为长短歌行，烧灯相咏。风季辄取琴作激楚声，每相视，四目莹莹然，耳畔有寥天孤鹤之感。便戏为此图，两日便就。呜呼，时洪绶年十九，风季未四十。以为文章事业，前途于迈。岂知风季羁魂未招，洪绶破壁夜泣。天不可问，对此宁能作顾、陆画师之赏哉！第有车过腹痛之惨耳。圣源幸而翁不入昭陵，欲写吾两人骚淫情事于人间，刻之宲石居，且以其馀作灯火资，复成一段净缘。当取一本焚之风季墓前，灵必嘉与。亦不免有存亡殊向之痛矣！”叙作图和刻图的经过很详细。此图刊印甚精，笔锋细于毫发，能不失洪绶的风格，刻工必是一位高手，惜不能得其姓氏。后有翻刻本，则神情远逊此原本了。至蟫隐庐和涉园陶氏两石印本，则系描绘上石，并木刻的精神亦完全失去，仅存虎贲中郎之似而已。洪绶字章侯，又字老迟、老莲。诸暨人。甲申后，则改号海迟。《读画录》云：“章侯画，得之于性，非积习所能致。人但知其工人物，不知其山水之精妙。人但讶其怪诞，不知其笔笔皆有来历。章侯儿时，学画便不规规形似。渡江扬杭州府学龙眠七十二贤石刻。闭户学十日，尽得之。出示人曰：‘何若？’曰‘似矣。’则喜。又摹十日，出示人曰：‘何若？’曰：‘勿似也。’则更喜。盖数摹而变其法，易圆以方，易整以散，人勿得辨也。初画《楚辞》像，刻于山阴。再刻《水浒》牌

行世。及崇祯间，召入为舍人，使临历代帝王图像。因得纵观大内画。画乃益进。故晚年画博古牌，略示其意。章侯性诞僻，好游于酒人。所致金钱，随手尽。尤喜为贫不得志人作画，周其乏。凡贫士藉其生者数十百家。若豪贵有势力者索之，虽千金不为搦笔也。一龌龊显者诱之入舟，云：'将鉴定宋元人笔墨。'舟既发，乃出绢素强之画。章侯科头裸体，漫骂不绝。显者不听，遂欲自沉于水，显者拂然，乃自先去。浼他人代求之，终一笔不施也，以此多为人诟厉。年五十六，卒于山阴。"（卷一）《国朝画征录》云："年四岁，过妇翁家，见新垩壁，登案画关壮缪像，长八九尺。妇翁见之惊异。遂扃其室以崇奉之。洪绶画人物，躯干伟岸，衣纹清圆细劲，兼有公麟、子昂之妙。设色学吴生法。其力量气局，超拔磊落，在仇唐之上。盖三百年无此笔墨也。"(卷上)《九歌图》是他的中年所作，在李公麟的《九歌》人物之外，别辟一蹊径。足以表现他的人物画的造诣。(西谛藏)

九　离骚图　明萧云从作　弘光乙酉（1645 年）刻本

《楚辞》图之有单行刻本，自萧云从的《离骚图》始。云从此书，虽名《离骚图》，实未图《离骚》，仅作《卜居渔父图》冠其首，次则《九歌》九图，《天问》五十四图，凡六十四图。《远游》原有五图，"经兵燹阙失"，故刻本未收。云从"字尺木，号无闷道人。当涂人。明经，不仕。善山水，不专宗法，自成一家。笔亦清快可喜。与孙逸齐名。兼长人物。尝于采石太白楼下四壁，画五岳图。宋漫堂为长歌镌诸石。平生所画《太平景》《离骚图》，好事者镂板以传。"（《国朝画征录》卷上）这里所谓"太平景"，即云从所作的《太平山水诗画》，足以见他的山水画功力的深厚。《离骚图》则可以代表他的人物画。他作《离骚图》，寓意甚深。他自跋《九歌图》云："余老画师也，无能为矣。退而学诗，孰精《文选》。怪吾家昭明，黜陟《九歌》。取

《离骚》读之。感古人之悲郁愤懑，不觉潸然泣下……嗟呼，屈子栖玉笥山，作《九歌》以乐神，又托以风谏。彼其时尚有摈之者也，有谗之者也。我将何求乎？吾用此与《天问》诸图，锢铁函中，沉于幽泉，使华林诸君子庸补萧选之阙云尔。”他明显的寄遗黎的悲愤于这些画幅之中，那心情是和屈原血脉相通的。故幅幅画面，均高旷有奇致。在艺术创作上，其成就是很崇高的。(西谛藏)

十 补绘离骚图 清门应兆作 四库全书本

萧云从的《离骚图》，仅写《九歌》及《天问》，余篇皆未作图。清帝弘历编《四库全书》时（1782 年），见到云从的这部书的刻本，感到不足，便命人将其余几篇的插图，都补绘出来。这个工作由当时画家门应兆担负起来。他整整的画了两年，到了乾隆四十九年（1784 年）方才完工。他所补绘的是《离骚图》三十二图，《九章》九图，《远游》五图，《招魂》十三图，《大招》七图，《九辩》九图，《香草》十六图，共九十一图，合之萧氏原本六十四图，共成一百五十五图，分为三卷，名为《补绘离骚图》，作为《四库全书》的一种。萧氏原图均重加描画，大失原作的精神。但门应兆所补绘的，则尚有意致，考证工夫亦相当的谨慎细致。本书所收的，则将萧氏原作和门氏补绘的两部分，各自分开。萧作用原刻本，门氏作用四库本。这样，便可以不失其真。门氏的生平，诸画史皆不载，仅见于胡敬的《国朝院画录》：“门应兆字吉占，正黄旗汉军人。工人物花卉。由工部主事，派懋勤殿修书。充四库馆绘画分校官。补工部员外郎。升郎中。授宁国府知府。”这是仅有的他的事迹了。在四库本《补绘离骚图》之前，有弘历的题诗，他自注云：“云从踵李公麟《九歌》，为《离骚图》，颇合古人左图右书之意。但今书止存《卜居》《渔父》合绘一图，《九歌》九图，《天问》五十四图。其馀或原本未画，

或旧有今阙。因命南书房翰林等，逐一考订，令门应兆补绘九十一图。合之原书六十四图，共一百五十五图，俾臻完善。”这个全图本，实是第一部完全的插图本《楚辞》。不知何以仍踵萧云从的原称，亦名《离骚图》。商务印书馆尝为之影印，武进陶氏涉园亦曾把全书石印行世，但他是重行描绘上石的。经过了一番描绘，又失去了原作的精神不少。本书所收的，乃是文津阁的《四库全书》本，当为门氏所手绘的。《石渠宝笈三编》收有门应兆的《补绘萧云从离骚图》三册，又三册，凡六件（见《国朝院画录》卷下）。我未见其书，想必是门氏的原绘本，与四库本当不会有什么不同。此书《香草图》第五图《兰》，有考证甚详。因未能附入图旁，别录于此。“右兰，都梁香也。诗曰：秉蕑，夏小正曰畜兰。陆玑《草木疏》云：兰为王者香草。其茎叶皆似泽兰，广而长节，节中赤，高四五尺。朱子《楚辞辩证》谓：《本草》所言，兰似泽兰，今处处有之。蕙则自为零陵香，尤不难识。大抵古所谓香草，必其花叶皆香，而燥湿不变，故可刈而为佩。若今所谓兰蕙，其花虽香，而叶乃无气，其香虽美，而质弱易萎。非可刈而佩者也。又王象晋正讹谓：今世重建兰，北方尤为难致。间得一本，不啻拱璧。及详阅《遁斋闲览》、《楚辞辩证》、《草木疏》诸书，乃知今所崇尚，皆非灵均九畹故物。至有谓春花为兰，秋花为蕙者，其视纫秋兰为佩之语，不刺谬乎，云云。盖世只知重花而不知辨叶。往往即以建兰指为《离骚》之兰。自宋以来，画家讹误相沿，习而不察，朱子乃闽人，岂不识其土产，而反为之辩析如此，亦可以释人之惑矣。”（北京图书馆藏）

1953 年 5 月郑振铎于北京

中国绘画的优秀传统

我们看熟了陈陈相因、千篇一律的庸俗的水墨山水画，弱不禁风的仕女画，生意索然的花鸟画，觉得腻烦，觉得单调、无聊。画家的署名也许不同，那平凡烂熟的风调却是一贯无殊。假如我们相信那些东西就足以代表中国的绘画，那末我们绘画方面的传统便不怎样值得我们热爱了。

但我们的绘画是有其优秀的传统的，有其伟大的不朽的作品的。不仅有，而且很多，不仅某一个时代有，而且绵绵不绝的经历二千多年的悠久历史，不断的有奇峰突起，高潮汹涌的繁盛场面出现。就现存于世的最早一幅长沙出土的战国时代的美女画来看，就是不平凡的开端。辽阳汉墓的壁画，比之武氏祠、孝堂山诸石刻画像，更富于流动、俊逸的调子；不仅色彩丰富，人物的形象和神情也虎虎有生气。这就可推想，汉代画家们在宫殿墙壁上所作的巨幅的绘画，像《鲁灵光殿赋》所叙的，会是怎样的壮丽弘伟，三国六朝隋唐的巨匠们不断的在皇家的宫殿里和屏风上，在庙宇的墙堵上，留下他们的有名的剧迹。虽只是空存其目于记载里，但我们读起来还觉得眉飞色舞。就我们在故宫博物院

绘画馆所见的历代绘画而论，晋唐以来的画坛的发展是可以明白的知道，而且也可以充分的具体的说明中国绘画的优秀传统是怎样的像大海大洋的水似的，不仅深远无垠，而且变幻无穷。晋顾恺之的《女史箴图》、《列女图》和《洛神赋图》，今存者虽为宋人摹本，而典型犹在，结构的壮阔，线条的柔如细丝，刚如铁线，人物神态的顾盼如生，不能不赞叹其为现实主义的杰作。隋展子虔的《游春图》，是今存的最早的一幅山水画，那新艳繁富的色彩，反映出祖国山川的锦绣般的可爱。人物小如豆点，而动态一一可指。大小李将军的作品虽然不存于世，见了这个“祖本”，就可以知道“金碧山水”的一派是如何的善于捉住大自然的瞬息万变的景色而使之万古常新。相传为唐人所作的《金碧山水殿阁图》，也是属于这一派里的好的作品。唐韩滉的《文苑图》，无名氏的《纨扇仕女图》（传即周昉的《挥扇仕女图》）足以代表第八世纪的精美的人物画，以健康的笔调，写出健康的人物。后者描写宫女们的倦绣无聊的情态，十足的反映出封建统治者的宫廷生活的残酷来。五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》，周文矩的《重屏会棋图》，写生技巧颇为佳妙，《韩熙载夜宴图》以连续四节的篇幅，写韩熙载与众人的喧饮，击鼓，奏乐，跳舞，写众客的视线集中于韩的击鼓的手上，集中于舞者的身上，以至写宴散后韩的微现倦容，不仅绘形，而且绘声。卫贤的《高士图》集山水、界画、人物的所长于一幅中。董源的《潇湘图》写江南山水，水深林密，烟云出没，硬是江南风景，不得移之他地。黄筌的《珍禽图》，是一幅写生的“习作”，却表现出作者是如何忠实而辛勤的在追摹物态。像这样的细致有力的花鸟写生，在宋代大为发展。赵昌、崔白、梁师闵、赵佶、李迪、李嵩、马远、毛益等人的作品，以及许多无作者署名的院画，在这方面都得到很大的成功。他们善于把握住经过仔细的长期的观察的动物生活，

而活泼生动的表现出其最“入画”——也就是说，最动人的——一瞬间的动态。就是小小的一幅，他们也以全力赴之，一笔不懈。像马远的《梅石溪凫图》，在那样窄小的画面上，却具有无穷的旷阔之感，七八只野凫在水面上游着，或安闲浮泛着，或拍拍的相追逐着，或半身没水觅食，或回颈似在呼侣，以寥寥的几笔，便备具众态。李公麟的《牧放图》，写马在千匹以上，写人在百数以上，拥拥挤挤，却毫不显得局促，那气象是够壮伟的。米友仁的《潇湘奇观图》和王希孟的《千里江山图》，风格截然不同，而表现大自然的壮丽的景色，却异曲同工。前者泼墨如飞，观之仿佛走入多雨的江乡。后者细细的描写山川、桥梁、屋宇、人物，笔尖像毫发似的细密；天上群飞的鸟，像小黑点似的，却也看得出不同的飞翔姿态。张择端的《清明上河图》是现实主义的大杰作。从乡村到城市，百货俱陈，百态俱备，是最好的一幅风俗画。劳动者辛勤操作，有闲者酒楼欢宴，也可以表现出当时的社会现实，阶级差别，其意义的重大，固不仅仅在于像《东京梦华录》似的为当时的真实的历史记录而已。这卷巨作，久已隐去，相传的都是仿本，今日才得见到“庐山真面目”。赵伯驹、伯骕兄弟的山水画，继承了展子虔的传统而发扬光大。伯驹的《江山秋色》，笔力老到，风格苍劲。伯骕的《万松金阙图》则大胆创作，前无古人。于苍松万棵之中，露出若干金色的殿脊；白鹤远飞，青鸟群集，有深远苍茫之感。马远的《水图》，以不同的十幅，写江、河、湖、海的水在不同的光线之下的动荡之态，把最不可捉摸的“水”，如此的真实的表现出来。单看他的线条如何变幻百出，已足以让我们学到不少东西。他的《踏歌图》，几个农人在且走且舞，表现了劳动者在辛勤劳作之后的自娱。赵芾的《江山万里图》，纯以水墨，描写壮阔的山川，不见其冗长，却恐其欲尽。梁楷创作了“减笔”的画风。笔减而意

深。赵孟坚的《墨兰图》，娟秀清高，且开启了元人的画格。元代画家们创作了干墨枯笔的作品，题材也以野水荒山，枯木竹石，小亭茅舍为最流行。黄公望的山水苍凉，吴镇的景色旷逸，王蒙的林泉绵密，倪瓒的画，不着一个人物，王冕的梅花，有白眼看天的倔强之意。但传统的宋画院的画风，也还存在着。赵孟頫、任仁发、王渊，是其代表。他们的人马花鸟继承着最好的唐、宋人的传统。明代的画坛具有多种多样的风格。有戴进、吕纪、张路等的宋院体画的继承者，也有沈周、文璧等的元四家（黄、吴、倪、王）作风的发扬光大者。仇英的笔调，由摹拟而进到创造，始终是富丽精工，笔笔不懈的。徐渭、陈道复、周之冕的花卉画，创造了泼辣豪纵的调子，不仅形似，且还捉住了活泼泼的生命。徐渭的《驴背吟诗图》，写那在跑着的驴腿，只是几笔出之，却很有力量，似还听得出踏地的蹄声。项圣谟的《大树风号图》，夕阳在山，苍茫独立的人，和大树一同在晚风中屹立着，有不屈服的气概。曾鲸、崔子忠、陈洪绶的人物画，各有不同的个性。陈洪绶尤能以孤傲倔强的笔调，写出孤傲倔强的性格。他是想突破拘束，独开一个新的蹊径的。蓝瑛的山水画维持着精致的“北派”风格。龚贤居南京清凉山，闭户不出。以他为首的“金陵八家”所作，气象万千。他的山水画，浓浓涂沫，不见其繁，见之，不由得不对祖国山河引起留恋。八大山人的画是拗强的，于“简”中见出不言之意。道济的画是墨汁淋漓的，于粗豪里显出深厚的功力。弘仁之作是似枯而实清润的，髡残所写，是似干涩而实具无穷的深远的。萧云从不名一家，取精用弘，是对景写生，直接从大自然受到感召的。梅清写黄山，白云蒙蒙，松涛澎湃，其创作的魄力与大自然的威力是呼吸、脉搏相通的。在这个大变动的时代，产生出有民族气节的画家是很自然的，稍后，禹之鼎的人物画，独传“写真”之秘，吴历的山水

画，得真山真水之趣；恽寿平的花卉画，色调清新绝伦；他的“桃花”，欲笑语，把这容易飘零的花朵，永生在画幅之上了。康熙、雍正、乾隆之间，画家辈出。袁江、袁曜叔侄，复活了中断的“界画”画，特别为我们所欣喜。严宏滋、罗福旼等“院画”作家的所作，功夫也相当深厚。另有“扬州八怪”，居住于为当时江南经济中心的扬州，摆脱了“院画”的工整精致的传统，独创出个性强烈的作风，像彗星似的在画坛产生异样的光芒。金农的梅花是笔笔郇削，独具姿态。李鱓的写生，纵笔挥毫，生机跳跃。郑燮的墨竹，劲节凌霄，不甘屈服。罗聘的山水、花鸟，意境险峻。黄慎的人物、花果，笔墨飞动。杰出的华嵒，他是一个全才的画人，尤擅长于花鸟画。他的花鸟，是直接观察物态而写下的，是“以造化为师”的。《山鼠啄粟图》里的几只松鼠，活跃如生，毛的柔和，身体的轻巧灵活，仿佛抚之会有温热透出。嘉道以后，大作家是没有了，显得寂寞。但考古学者黄易所写的《访碑图》，在山水画里独辟蹊径。钱杜、改琦、费丹旭的山水、人物，脱离了豪纵而倾向于工致，格调是比较清新的。赵之谦、任熊、任颐、吴昌硕的花卉画，继承古代写实的传统，而别启粗豪的风格。仍是有生命，有个性的作品。

以上只是就绘画馆所陈列的画幅而说明，我国绘画的绵绵不绝的二千多年间的优秀传统是多种多样的，时时有新的作风，新的创造出现，决不是单调的，而是不断的有清新格调的。它的发展的历程是不平凡的。杰出的画家，在各时代都有出现，有时是一大群，有时是像曙后孤星似的零落落的几个。他们以其有生命的作品，陆续丰富了我们的绘画史，使其成为“百花齐放”的巨观。“四时有不谢之花，八节有长春之草”，这句话足以形容我们绘画的发展的途程。

在多种多样的风格里，却有共同的民族特点。不论是晋，是

隋，是唐，是宋，是元，是明，是清的作品，一望即知，那是中国画。不论是细密的、粗豪的、工致的，简率的；不论是千峰万树，密密重重，不论是草亭远山，寥寥数笔，不论是金碧辉煌，千门万户；不论是水墨淋漓，只写山之一角，水之一涯；不论是群鸟啄食，独马嘶鸣；不论是竹叶披离，梅枝刚劲，一望即知，那是中国画。同时中国的画家们，纯熟地使用了柔锋的毛笔，容易吸水的纸和细密的绢，而能够把捉住瞬息万变的人情物态，集中其特点，突出的把那些特点表现出来，使之永生，使之常新。所有的伟大的画家们，都是辛勤的苦学者，他们的成就，决不是一朝一夕之功。所谓“九朽一罢”的名言（就是说，起稿九次，到了第十次才画成)，就可证明完美的画幅决不是完全凭借偶然的兴会，一挥即就的。长时期的技术练习，长时期的人情物态的观察，使自己的生命，和描写对象的生命结合在一起，那自然就会创作出有永久的生命的现实主义的作品了。在艺术部门里是不会有速成科的，所谓天才，就包含着九分的苦工在内。

绘画馆所陈列的虽然不是中国绘画的全面介绍，有许多大画家的作品远没有收集到，但总还能看出其一般的演变的状况来。故宫博物院原藏的古画，被反动派在解放前盗运一空；今天，凡在这里陈列的画幅，几乎都是解放以后，我们所收集到的。一点一滴，都是辛勤耕耘的收获。在这以前，广大人民简直无法有接近这祖国艺术里最优秀的一个部门——绘画——的机会。绘画馆第一次有组织、有系统的把我们所可能收集到的中国绘画按照其历史演变的程序陈列出来。不仅供给今日要吸取优秀的民族艺术传统的画家们的“推陈出新”的资料，且让广大人民有接近欣赏祖国的优秀艺术的可能，从而发生爱国主义教育的效果，那意义是重大的。在这个比较稳固的基础上建立起来的中国“画廊”，其前途是光明的，其作用与效果是巨大的。过去是从无到有，今

后是从小到大。可是这还要依靠广大人民的协助与努力，才能使它逐步实现。

（原载《人民日报》1953年11月1日
《文物参考资料》1954年第1期转载）

中国古代绘画概述

一

在中国古代艺术里，绘画是一个重要部门。从公元前四五世纪就流行的“壁画”，在汉晋六朝隋唐各代（前206—906年），都是中国绘画艺术的中心，许多大画家们都曾在宫廷、庙宇或住宅的墙壁上留下他们最优秀的杰作。但那些重要的“壁画”除了极少部分还保留在陵墓的墙壁上和偏僻的敦煌千佛洞、天水麦积山石窟等地之外，全都随着建筑物的毁灭而永远失去了，单存着辉煌的记载，作为我们惆怅、悼惜的资料。画在屏障上，后来改装成卷、轴的，和画在绢上或纸上的许多伟大的作品，经过了历代的兵燹与水火之灾，留传下来的也不过千中之一二。我们读着唐宋人所著的画目，每有“其目空存”之叹。《宣和画谱》（1120年）所著录的六千多幅古代名画，今存于世的还不到十多幅。即在清代（1644—1911年）许多著录里所有的，今日也已损失甚多，莫可追踪。且在过去，许多重要的古画，都被集中保存于皇家的宫廷里，只是供给皇帝和其最亲近的人们玩赏；流落在民间

的一部分，则被操纵在大官僚、大地主们的手里，视为珍秘，不轻示人。因之，研究中国绘画史的人，便很难见到大量的剧迹或真品，无非就其局部的所见，或根据流传的记载，来作想象的叙述与批评，至于广大的人民则更难有机会和名画相接触了。鸦片战争（1840 年）以后，保存在皇宫里的和留在私人收藏家手中的重要名画，开始流散到国外去，为日、美、英诸帝国主义国家的博物院或私人所获得。1912 年古物陈列所，中国第一所博物院的开放，给予人民以一个可以接近一部分皇宫中所保存的古画的机会。后来，故宫博物院建立，也提出了并复印了一部分重要的有名的作品。但也只是其中的一部分而已。许多重要的唐宋剧迹，都被溥仪陆续盗运出皇宫去，有的随即流散在国内外的收藏家们手中。而古物陈列所和故宫博物院所藏的古画则均已被反动派盗运到台湾去，我们在今天还不能见到它们。

中央人民政府成立以后，在中国共产党和毛泽东主席的英明指示之下，中央和地方的博物院，艺术机构，考古研究机构，开始努力于古代艺术的收集与保护，在其中，绘画是重点之一。我国在短期之内，收集到不少从前溥仪从皇宫中盗运出去的重要名画，也收集到不少私人收藏家们所有的许多著名的作品。由于考古工作的发展，汉代古墓中的壁画，战国古墓中的绢画，也都被发现了。对于敦煌千佛洞的壁画，是大力的加以保护和研究的；还陆续在西北的僻远的深山之中，发现了若干有壁画的石窟寺。凡所收集到的，所发现的，凡从国内国外深宫大院、私人秘藏解放出来的，我们都想立即公开给人民，公开给艺术家们，公开给绘画研究者们。故宫博物院绘画馆的成立，意义就在这里。这馆是第一次把中国绘画全面的有系统的介绍给人民见面的场所。在那里，研究中国绘画的人，和广大的人民是可以得到比较全面的材料，见到比较多的最优秀的古代画家们的杰作的。博观而慎取

之。见其全，才能见其大。对于新中国的绘画创作，是会有“推陈出新”的作用的。随着新中国的辉煌灿烂的文化的发展，新的中国绘画是有其光明远大的前途的。

二

中国的绘画具有极浓厚的民族性，极悠久的历史，和极优秀的传统。在若干封建社会的比较静宁而强盛、繁荣的时期，则古典的健康的作品，产生得更多。像唐代画家们所绘写的那个时代的女子，是那样的壮健、活泼、富于生气，就是一个例子。中国画家们善于画名山大川，气势灏莽，无可比拟。叠岭重崖，远望无际；河水奔腾，咫尺千里。古树千层，楼阁云封，茅村掩映，阡陌纵横，耕者行者，如豆点似的劳作奔走于其间。大自然的雄伟和人民的力量就在那里具体的表现出来。中国画家们是那样的善于描写自然界的现象与其变化，他们能够捉住瞬息万变的景象，而永久的保留下去，万古如新。他们尤善于控制空间，能够在尺幅之中，呈现出无穷的深远之趣。他们不是繁琐的细碎的景物的追摹者，不是无情的自然的描绘者。他们是大气魄的大自然的热情的描写者，大自然的跳动和作者们自己的心脉的跳动是调和在一处了。

在人间社会的活动的描写上，尤富现实主义的作风。人间的一切动态，都能够真切生动的表现出来。人物是健康的，是美的；就在表现壮士赴义，兵仗相交的场面，也是具有古典美，而不显得过分紧张的气象的。就在写人民劳作、耕耘、营役，也只是表现其积极的“美”的一面。这是一贯的古典的现实主义的表现的方法。这正和在中国长期封建社会里广大无垠土地上勤劳勇敢的工作着的农民生活和农业生产相联系的。

中国绘画，正如中国瓷器的作风一样，力避繁琐细碎，而倾向于天真浑朴，优雅旷阔。纯白的一个高足碗上，画了几条鲜红的鱼或几颗桃实；一幅大画面，斜挥几笔竹枝或疏疏的梅花，都能捉住观者们的崇高的情绪。也有极精致工丽的花鸟画、山水画，但总不显得繁琐，尽管花的叶脉，鸟的羽毛，无不细细的画出，却决不会令人有细碎之感。也就是说，他们能够细心经营，工于布置全面的景物，善于把握、控制整个的画面，或疏或密，或浓或淡，或深或浅，或繁或简，有“成竹在胸”，决不机械的倾向于细密的图案式或写真式的作风。

历代画家们有其种种不同的作风，表现出种种相异的个性，但有共同之点，就是能够表现民族风格，继续不断的发挥着最优良的现实主义的传统，也继续不断的出现新的现实主义的创作。

底下简略的叙述中国绘画的发展的过程，并简叙重要的作家们和其主要的作品（其中多数是陈列在故宫博物院绘画馆里），在那里，就可以看出中国历代画家们是怎样的光荣、辉煌的创造他们自己的历史的。

三

中国绘画的历史，就今日所已知道的，可以追溯到四千年之前。新石器时代的彩色陶器上所绘的图案，已表现出匀称而繁复的美。殷代所铸造的铜器，其图案是极为细致而秀丽的；往往把自然界的现象和生物图案化，而仍能不失其活跃的情态。周代的绘画，表现在铜器上的，尤有现实主义的倾向。狩猎壶在战国时代是盛行的，在那里表现着今日所知的最早的狩猎的景象。辉县出土的水陆交战图鉴，写二千五百多年前的陆军、水军的作战，相当的活泼。有立而引弓待发的，有且奔且射的。有持盾执戈而

趋前敌的，有群人合力划战船的，都描写得很有力。洛阳金村出土的一面金银错狩猎文铜镜，写一个骑马披甲的人，手持短刃，向咆吼着一匹猛虎，作欲刺状。那是写实的杰作。在长沙出土的楚国的各种漆器上，绘有种种精工而流动的图案画。同地出土的木俑，面貌和衣服都是用墨和彩色绘画出来的，又有“缯书”，作者以红、蓝、黑三色绘出神话的人物。“帛画”，写一个细腰的女子，神态极为写实。这些，恐怕是今日所知的最早的绘在丝绢上的中国绘画了。

东周时候的壁画我们今日已经见不到了。汉代的壁画，最为流行。不仅在宫殿里绘饰着壁画，即在坟墓的墙上也绘饰着；宫殿中所画的大都前代故事，坟墓中所饰的则大都为墓中主人翁的生前的生活，例如宴会、娱乐、出巡等等的情景，笔调生动而精致。东北营城子出土的汉墓壁画，是相当粗糙的作品，但线条是有力的。东北辽阳附近出土的几个汉墓的壁画，则活泼生动，而且工致得多了，色彩也更为繁杂而美丽。洛阳出土的彩画的壁砖，写“上林虎圈斗兽图”，线条极为飞动。在朝鲜古乐浪郡汉墓出土的“彩箧”，用彩漆绘画的人物像，也极为生动；用漆绘在瑇瑁匣上的神仙人物，也有同样的作风。长沙出土的汉代漆器，上面也常绘有人物像和图案。因为是用漆，用笔绘写的，所以，总比石刻画像显得生动、现实。汉代的大画家，像毛延寿等的作品都已湮灭无存了，但在无名的民间作家们的壁画和生活用具的绘饰上，我们是可以看得出汉代绘画的特色和作风出来的。他们以写人物像为主，是古典现实主义的很好的作品，他们即写神仙故事和珍禽奇兽，也是很现实的。

三国两晋的画家们，产生得很多。相传大画家曹不兴为孙权画屏风，误落墨点，因就绘成一蝇。孙权疑为真蝇，以手撣之。可惜他的作品已经不传。他的弟子卫协，也很有名。卫协的弟子

为顾恺之。顾恺之（348？—410 年?）善画人像，尝数年不点目睛，以为传神写照，正在目睛之中。尝为瓦官寺画《维摩诘像》，光照一寺，施者填咽，俄顷之间，得百万钱。他的遗作，今存者有唐宋人摹的《女史箴图》《列女传图》和《洛神赋图》。《女史箴图》原藏圆明园，后为英人所得。这是唐朝人的摹本，不是他的真迹，但可想象离原画的真实面目是不远的。又有宋人摹的一卷，画的人物是很写实的，但对于自然界的背景就有些反真实的倾向，所谓“人大于山”者是。六朝画家们对于这一点是不注意，他们以人物为主体，人物以外的自然界只是作为一种装饰，而不是背景。故没有大小的比例观念存在。在敦煌千佛洞里的六朝壁画上也可以看到这个同样的作风。《列女传图》所写的人物是现实主义的杰作。《洛神赋图》，今存在者有四卷之多，有繁本，有简本，或为唐人所临，或为宋人所摹。究竟哪一卷是最近顾氏的本来面目，尚待仔细的比较研究。

顾恺之后，有陆探微与张僧繇。这二人的作品都已不存。今传为张僧繇作的《五星二十宿真形图》，其实是出于唐朝梁令瓒的手笔。僧繇尝为一乘寺作花卉，远望见凹凸，是与传说的平面画的画法有异的。

四

六朝末期的隋代（581—617 年），有展子虔。他善于画建筑、人物、山川，“咫尺之中，备千里之趣”。在他这个时期，人物和自然背景的比例，已经是很精确的了。他的《游春图》的山水、人物的画法，给予后人以极大的启示。唐李思训父子，宋赵伯驹等都是受到他的影响的。此图笔致工细，色调融和，人物虽小，而神态生动，是绘画史上最早的一幅出于一个大画家之手的

伟大的作品。

唐朝的初期（618—712 年），有阎立德、阎立本兄弟，均善画人物。阎立本有《历代帝王像》。立本官至宰相，仍为皇家作画。故时人有“右相驰誉丹青”的话。立本画的人物，传神写照，最为逼真，是一个最好的肖像画家，每个人都可表现出不同的个性来。惟主像突出，显得特别的雄伟；侍从们则有意的画得小些，作为衬托。恐怕仍存在着六朝的那一种“主题突出”的作风。

同时，有西域于阗国人尉迟乙僧，来仕于唐。他的画，带来了西域的作风，用阴影法，有凹凸，似浮出于绢面。他的题材也都是来自外国的物像，非中华所有。

唐玄宗的时代（713—755 年），是唐代文化艺术的黄金时代。大诗人李白、杜甫生在那时；大画家吴道玄、李思训、王维也生在那时。吴道玄初名道子。少年时，即穷丹青之妙。天宝中，玄宗命吴道玄和李思训各写蜀道嘉陵江的风景，道玄一日而毕，思训数月始成，皆极其妙。道玄中年以后，行笔磊落，挥霍如神。一生之中，凡画两京寺观三百余壁。其作人物衣褶，行笔似莼菜条。数仞之大画，运笔如旋风；佛像圆光，举笔一挥即成，观者惊栗。他的画，巨壮诡怪，肩脉连接，笔力飞动，衣服飘举，故世有“吴带当风”之语。其作风似近于“素描”。论者至推为“百代之画圣”。可惜他的壁画，一堵也没有存在，今存者只有一卷《送子天王像》，相传是他所作。此图气象万千，笔力遒劲，尤可看出他的纯熟高妙，一气挥成的风格。相传为他的弟子卢棱伽所作的《罗汉像》，则比较的工致细润得多了，但在表现“力”的方面是不够的。

李思训（651—716 年）为唐的宗室，开元初，官左武卫大将军，故世称“大李将军”。他学展子虔的画法，作风细密精致，

而用色金碧辉映，自成一家。他的儿子昭道，也善画，传下了他的作风，世称“小李将军”。在他们的画幅里，是以山水为主，人物为宾的，开始了唐代以来的“山水画”的一支大派别。

王维字摩诘（699—759 年），曾官尚书右丞。安禄山乱后，隐居陕西蓝田之西南辋川别业。尝作《辋川图》，后人刻石以传。他是一个大诗人，同时是一个大画家。论者称他“诗中有画，画中有诗”。的确，他的画是充满了诗意的。他善以水墨写山水人物，在墨色的深浅浓淡之中，具五彩的趣味，开启了宋代以来的水墨山水画的一个大宗。他对于远近大小，均有极精确的比例，他有名言道：“丈山尺树，寸马豆人。”把六朝以来的“主题突出”不顾背景的“人大于山”的画法整个的推倒了。他的画，今传世者有《雪溪图》及《伏生授经图》。笔致潇洒俊逸，令观者萧然意远。稍后，有韩滉，官至宰相，也善作人物。他的《文苑图》是生气勃勃的杰作。

画花鸟和画马、画牛的专家们，在这时也都产生出来，使这时代的画坛呈“百花齐放”的伟观。画马者，以曹霸及其弟子韩干为最著。唐人是最爱马的；唐俑中以马俑为最有生气，图画中的画马，也成为一个“专门”。戴嵩则善于画牛。德宗时，有边鸾，则善于画花鸟，设色精工，浓艳如生。这些画家们都为五代宋以来的画坛开启了道路。

唐代后期（756—906 年）的画家，以画人物的张萱、周昉、孙位为最著名。宋徽宗尝摹张萱的《虢国夫人游春图》，在这个摹本里，我们也可以看出他的“人物画”是如何的功力深厚。周昉学张萱，衣裳劲简，色彩秀丽。他所作的美人都是富于健康美的，正类唐俑中的女像，和后人之画美人，以硕长瘦削者为美的，大为不同。看他的《挥扇仕女图》，每个仕女都是秾丽丰肥的，便可以知道他的作风。朱景玄的《唐朝名画录》曾记载昉的

故事二则。德宗时，修章敬寺，召昉画神。落笔之际，都人竞观。或有言其妙者，或有指其瑕者，昉随意改定。经月有余，是非语绝，无不叹其精妙，为当时第一。孙位为蜀人。蜀中画风很盛，古代相传的壁画尤多。孙位善画“水”，但他的人物画，也极为精工。我们看他的《高逸图》，就可知道他的技术的精纯老到。贯休则善画罗汉像。人物画的最好作品，我们在敦煌千佛洞壁画里也可以看到。千佛洞发现的唐代壁画和绢画表现人物个性极为真切，是技术很高的作品。

五

在五代的五十多年里（907—959 年），中原动荡不定，唐代灿烂的文化蹂躏殊尽。画家们不是避地于四川，就是跑到江南去。因此刺激了这两个地方的绘画艺术，呈显着蓬勃的生气。首先是花鸟画家刁光胤到了四川，居蜀三十余年。滕昌祐、黄筌都受其影响，使蜀中的花鸟画成为一大派，而给后人开启了这个绘画的专门的支流。黄筌也善于画人物。禅月、石恪则师贯休，画道释像。

江南的后主李煜，他自己是一个画家，可惜他的画一幅也没有流传下来。他的朝廷里集中了很多最好的画家们。顾闳中尝写《韩熙载夜宴图》，是写生的杰作，画中每个人物都是“传神写照”的精品。赵干的《江行初雪图》是一幅伟大的山水画，描写冬天严寒中的水边生活是极为逼真的动人心肺的。周文矩的《重屏会棋图》，画中有画的匠心独运。卫贤长于界画。他的《高士图》，一笔不苟，集山水人物界画的所长于一轴之中。董源的山水画，尤工秋岚远景，多写江南真山，天真烂漫，平淡多奇。尝画《落照图》，近视无工。远观村落杳然深远，悉是晚景。远峰

之顶，宛有返照之色。可惜此图今不传。而在他传下的《夏山图》《潇湘图》里，也可以看出这种杳然深远的作风。金陵僧巨然，传其法，也成为一个大画家。徐熙善画花竹、林木、蝉蝶、草虫之类；多游园圃，以求情状。他的写生，多以淡墨为之，再施丹粉，意态自足。后人称之为“没骨画法”。

同时，有荆浩的，隐居于山西太行山的洪谷中，自号洪谷子。他集唐代山水画的大成，画洪谷的山石树木，特喜描状云中之山顶。奇旷高远，百丈危峰，如屹立于青冥之间。他的弟子关仝，则善描秋山寒林。笔简气壮，景少意多。他们和董源之写江南平远之景的，风格大为不同，后来也遂成为两派。

六

宋太祖统一了天下（960 年），四川和江南的画家们都到了中原来。黄筌和他的儿子黄居寀、居宝，徐熙和他的一家，还有大画家董源、赵干等，都集中在开封。山水画家关仝、李成、范宽，和善楼阁界画的郭忠恕，也都在宋初继续其绘事。同时，宋帝更仿南唐的画院而加以扩张，延致天下画人们，居于其中，给以禄养，为皇家作画。因之，宋代的画坛遂显出万丈的光芒来。

董源、李成、范宽在这时为三大家。论者谓此三家照耀古今，为百代之师法。李成（？—967 年）为唐之宗室。其山水画写胸中之丘壑，表现其强烈的个性，气象萧疏，烟林清旷。郭熙学李成，好描写广漠的平原，以深浅的墨色，作几层的云烟，画面遂显得阔大。位置渊深，得峰峦出没隐现之态；尤善于高堂素壁，作长松巨木，令人似闻风声松韵。高克明亦学李成，得苍古清润之趣。

范宽（？—1031 年?）学荆浩、李成而能自出新意。他的山

水画，山顶好作密林，水际作突兀大石。既乃叹曰：与其师人，不若师诸造化。乃舍旧习，卜居终南、太华，遍观奇胜。常危坐终日，纵目四顾，以求其趣。虽雪月之际，必徘徊凝览，以发思虑。落笔雄伟老硬，得山水的真趣。

花鸟画在宋初，四川的黄氏体与江南的徐氏体对立。黄居宷传其父黄筌之法，勾勒填彩，用笔精细。徐熙及其孙崇嗣，则笔墨草草，少加丹粉，多生动之趣，有清淡野逸之风。然宋代画院中人所作花鸟画，多精工富丽，极写生之能事，一翎一羽，无不细细描画。赵昌、崔白、吴元瑜的花鸟，皆是如此。有易元吉的，则专工画猿猴。他是熟悉猿类的生活形态的。工画牛的，则有祁序。

但人物画在北宋仍为主体。李公麟（约 1040—1106 年）为这时代伟大的人物画家。所作能分别状貌，仍是“肖像”作家的笔法。又善画马，尽其变态。今传《五马图》，足见其人物与马之工细深刻，气力兼到，生气勃然。又《摹韦偃牧放图》，亦见气象的壮阔。他的画摹古者用绢，自画者多用纸，不设色，是最精湛的“素描”。宋徽宗（在位：1101—1125 年）也善于人物，且工于摹古。他的时代，是宋院画最盛的时代，因为他自己就是一位大画家。皇宫中所集古画，多至六千多轴，常公开给画院中人看。故画家们无不取精用弘，争奇斗妍。他尝摹张萱的画，自作的《听琴图》等，功力深邃而布局清高。又善山水、花鸟。《雪江归棹图》为他山水画中的代表作。他的花鸟画，传世甚多，尝以生漆点鸟睛，浮出绢面豆许，极得写生的真趣。

他同时的大画家们有梁师闵、张择端、王诜、赵令穰、王希孟、米芾、米友仁诸人。梁师闵有《芦汀密雪图》，状冬日的景物至工。张择端有名的《清明上河图》真本，至今日方才出现，写汴京的风俗人情，曲曲入神，是最优秀的一卷现实主义的大作

品。王诜有《烟江叠嶂图》《渔村小雪图》传世。笔致清润，功力深厚。赵令穰为宋宗室，善画汀渚水鸟，具江湖之意。虽没有壮阔豪放的气魄，却是优雅温柔，富于恬静之美。王希孟为宋徽宗画院的学生，有《千里江山图》，最为精细周密，一点一画均无败笔。远山近水，山村野市，渔艇客船，桥梁水车，乃至飞鸟翔空，细若小点，无不出以精心，运以细毫，是画院中人最好的山水画的代表作。米芾（1051—1107 年）多游江浙之间，所作遂别成一格，创米点之法，写江南水气湿润，云烟滃郁的山川。晴云出没，重林湿翠，烟岚扑人，有变幻无穷之意。他的儿子米友仁（1090—1170 年）传其法，云烟蒙蒙，变灭不定，在模糊之中，实具明晰的气氛。善于掌握自然界的生意，也善于捉住不可捉摸的自然界的变化。

公元 1127 年金人入汴，宋徽宗父子被俘北去，政治上起了一个很大的变化。宋室南迁到临安，偏安一隅。在画风上，也起了一个很大的变化。在高宗、孝宗时代（1127—1189 年）旧的画家们南奔的有李唐、李迪、李安忠、苏汉臣、朱锐诸人。新起的画家们则有马和之、贾师古、毛益、林椿诸人。当时的画坛是很热闹的。李迪、李安忠、毛益、林椿均为花鸟画家，取景的范围更为狭窄了，笔法更为细致了。他们画蔬果，画蝉蝶，画与人熟习的禽鸟和猫、犬。苏汉臣则善于画婴儿。马和之善于画故事，尝绘《诗经》的插图，为煌煌的巨制。李唐善写人间的风俗画及山水画。他的人物画笔力奔放而刻画细致。像《伯夷和叔齐采薇图》《晋文公复国图》都是具有深意的。

同时，宋宗室赵伯驹，宗唐之李昭道，善作工致精丽的山水楼阁，布置极为整密谨严。台榭壮丽，人物勇健，乃至舆马旗帜，无不一笔不苟，笔纤细如牛毛，精工无比。江参的山水画则以气魄雄壮著称。

刘松年、李嵩为光宗（1190—1194 年）时代的画院待诏。刘松年善写人物，所画《耕织图》尤为巨作。李嵩少为木工，后学画，工人物道释，尤长于界画。又有陈居中的，善人物，也甚精工。

到了宁宗时代（1195—1224 年）有马远、夏珪、梁楷起来，画风又为之一变。这时候，佛家的禅宗有很大的势力。禅宗派的哲理画，盛行一时，往往以寥寥的数笔，写萧疏的景色，以简捷的线条，状人物的神情。梁楷是一个代表。他的画，世人称为减笔。释子尤喜传其法，像牧溪，便是最好的一位，能以简率的画幅，传不言之意。

夏珪和马远同为这时的两个大画家。珪的山水画，善用秃笔，画粗线条，似简率而实隽爽刚劲。笔法苍老，墨汁淋漓。他的《长江万里图》气势雄壮，意境无穷，实为一幅大杰作。夏珪的一个山水卷，分“遥山书雁”“烟村归渡”等景，便和传为牧溪作的“潇湘八景”的笔法有些相类。可见禅宗派在这时力量之大。马远的作风，则较他为慎密，虽然也是粗线条的，也是笔力遒劲的，但他是比较宁静的。尝作《水图》，以细致的笔触，写种种的水，朝暾夕阳，月下风前，无态不具。他的山水也没有董源、范宽的大气魄。他不能表现无垠的山川，只能写山之一角，水之一涯。故世人目他的画为“残山剩水”，并称他为“马一角”。但在他所画的那一角里，他的功夫是深到的，是有力的。他的儿子马麟也善画，画面潇疏有致。

宋末的赵孟坚善作兰花和水仙。龚开作瘦马图及《钟馗出巡图》；又有郑思肖善画无土的兰花。或问之，答道：“土地给胡人夺去了。”他们是以亡国的遗民，寓沉痛的心情于其画幅的。

在宋代还有所谓“墨戏”的，以画墨竹为其主题。始于文同。大诗人苏轼亦善此。虽是文人的“余兴”，后来却成为很大

的一个派别。又杨无咎善画梅花，也给后代以很大的启示。

北宋以后，壁画虽亦盛行，但已是民间职业的画家们的专业，其地位邻近于建筑师和土木工匠，很少有名的大画家从事于此的。大画家们都将他们主要的画，留在绢上和纸上了。然我们在白沙宋墓所见的壁画和在辽代陵墓里所见的四时山水壁画，那作风是精工而具有豪迈的特色的，可知那时无名的壁画作家们，其作品的精妙，是决不下最著名的画家们的。

金代的北方画家们，有王庭筠，善画竹石，影响很大；张珪尝写《神龟图》，赵霖则作《昭陵六骏图》，虽被称为粗率，而实具豪放之意。

七

蒙古人在1279年统治了整个中国。由宋入元的画家们便分为两派，一派是不屈服于异族压迫的，借绘画以寓意，像龚开等，一派则仍继续着宋院画的作风。道释画则因喇嘛教盛行，有名的画家们都很少画这种画。专为喇嘛庙作画的是另一派无名的民间职业的画家们。这时期的大画家，为赵孟頫（1254—1322年）及钱选。赵孟頫为孟坚弟，以宋宗室出仕于元。他善人物、山水、竹木，尤长于画马。他很像宋徽宗，是画坛的一个无所不能的全才。他的人物画很像李公麟而加细润。他的妻子管仲姬，他的儿子赵雍，孙子赵麟也都能画。钱选也是一位全能的画家，人物近李公麟，山水和折枝花卉，及蔬果，则自成一格，富有独创性。像《浮玉山居图》那样的笔法，是一看便知不是属于唐宋人所有的东西。

同时有高克恭的，其先西域人，学米家山水，亦以润湿朦胧的景物见长。其后方从义亦以此法见长。王渊则专工花鸟竹石。

颜辉像龚开，善画仙鬼。又有任仁发，善画马，亦工人物，风致甚高，不下赵孟頫之作。

元末，有黄公望、王蒙、吴镇（1280—1354 年）、倪瓒（1301—1374 年）四大家出，而画风又为之一变，山水画乃进入另一个阶段。他们纯用纸画，故改用干笔，变宋人绢画山水的淋漓之致，而以浅绛烘染为主。有苍茫高逸之趣。黄公望初学董源、巨然，后乃专务写生。每出，必袖携纸笔，凡遇景物，辄印模记，遂自成一家。他的《富春山居图》，景物无穷，得心应手，实为元代的一个大创作。王蒙为赵孟頫的外孙，其画融合诸家之法，而自出一格。山水多至数十重，树木不下数十种，而皆曲折明朗，层次无差，一一皆可辨认，无一笔是出之简率的。视之似繁密，而实清逸。吴镇、倪瓒的作风，则和王蒙不同，都以简率胜。镇的粗线条山水，得古厚纯朴之趣，又能写墨竹。倪瓒的画，最富个性。以疏朗的几笔，具幽澹清远之趣。野亭疏树，枯木竹石，绝少人物，而无不楚楚动人。他开启了山水画的另一个境界。

元人最好作墨竹，把宋人的“墨戏”，变成了专家的事业。李衎（1245—1320 年）尝使交趾，深入竹乡，作《竹谱》，尽得竹之情形。其子士行，亦工竹石。赵孟頫一家亦善画竹。柯九思（？—1365 年）、顾安、张逊等都专以画竹著名。专门画梅花的有王冕。

元代的壁画很盛行。敦煌千佛洞的元代壁画有其特色。而北方古寺的壁堵上也往往尚存有此时代的作品。我们只知道一位刘元的，最为此中能手。其他民间的职业壁画作家，都是向来“名不见经传”的，故我们很难得到关于他们的资料。

八

明太祖朱元璋起兵民间，把蒙古统治者逐出北京后，便于公元1368年即位做皇帝。他的统治是残酷的，曾以细故杀了几个画家。故明初画坛，除了继承了元代作风之外，颇觉得恹恹无生气。陈惟允、王绂（1362—1416年）皆善作山水，夏昶专写竹。到了宣德（1426—1435年），大画家们才产生出来，戴进等崛起于其间，一扫元代的遗习，恢复了宋画院的整严的作风。成化、弘治（1465—1505年）的画坛，号称极盛。吴伟、张路作人物，线条粗简而有力。吕纪、林良则工花鸟。沈周、文璧、唐寅、仇英四大家出，明画遂树立起独立的风格。沈周的祖和父都是画家，他传授了家学而更为深造，深得宋元人的笔法，而作风健劲，力可扛鼎。初期的画很工密，晚年乃趋于疏简。文璧出沈周之门，而更为工致精细。他的山水画设景挥豪，清俊动人。人品甚高，不为贵族作画。其子孙数代皆能绍继其家法。唐寅兼长山水、人物，而于人物画尤工。美人图最得人的欢迎。我们看《孟蜀宫伎图》就知道他人物画功力的深厚。他中年以后，就以卖画为生。有“起来就写青山卖，不使人间造孽钱”的诗。仇英初为漆工，后乃改而学画。他善于临摹古作，落笔乱真。其自作极为细密工整，毫发不苟。最善于作人物台砚，精丽艳逸，最得世人的赞赏。又有周臣、谢时臣、尤求，也工于人物画。

晚明的画，以董其昌（1555—1636年）为中心而发展了元四家的作风。他用墨秀媚，烟云流润，而气魄不大，开启了所谓“文人画”的风气。但这时代真实的好的创作，乃在“人物画”方面。丁云鹏作道释人物，高古谨密。崔子忠以颤战之笔，写人物衣褶，独步一时。清人入关时，他走入土室饿死。陈洪绶写人

物花卉，高古劲逸，具强烈的个性。曾鲸则以传神写照著名，如镜取影，妙得神情。受西洋画法的影响，每图一像必烘染数十层，最为逼真。花鸟画则有陆治、陈淳、徐渭、周之冕等，都能表现其个人的不同的风格。蓝瑛善画花鸟，亦工山水，他是追求于宋画院的精丽的作风之后的。

九

公元 1644 年满族入关，占领了整个中国，画坛上也引起很大的变化，而分为明显的两派：一派是明的遗老们，抱着民族被压迫的悲愤，而把这悲愤表现在他们的作品里；一派是继承了明末董其昌派文人画的作风，而更为深入一步，脱离现实，追踪古人，完全是古典的模拟的作品；虽功夫很深到，且时有特出的风格，但究竟像纸扎的花，玉雕的叶，不那末生气勃勃的。前一派的遗民作家们，以陈洪绶、八大山人、道济、龚贤、髡残、弘仁、傅山等为代表。八大山人为明宗室，真名为朱耷，擅花鸟竹石山水，而以花鸟为尤工，纵笔所及，不泥成法。以简略的笔法，寓深邃的情绪。道济亦朱姓，名若极，字石涛。明亡后，遁迹为僧。以山水画为最精工，在画幅上，时时有故国山河之思。龚贤寓南京清凉山，足不出户，也工山水，时有逸气。髡残字石溪，所写山水，林峦幽深，奥境奇僻，亦有独到的作风。弘仁字渐江，法倪瓒而更为清削，方池枯树，景象萧索。傅山字青主，入清后居土穴二十余年，死拒不出。山水磊落突兀，深有寓意。也写墨竹，风韵亦异。此外还有萧云从的，也善画山水，融会宋元诸家所长而自成一格，清快可喜。亦工人物，尝为《楚辞》作插图，以寓亡国遗黎的沉痛之心情。

后一派的作家们以王时敏、王鉴、王翚、王原祁、恽寿平及

吴历为代表。四王受董其昌的影响特深，故所作不脱晚明文人画的范畴。虽摹古的功夫很深厚，究竟是圆熟而少自己的特色的。王翚曾作《南巡图》，王原祁尝画《万寿盛典图》，都是煌煌巨作，但也显得庸俗，没有什么精采。恽寿平字南田，以花卉名家。他的花卉若沾润朝露，生气蓬勃，清新可爱。惟缺乏雄伟的气魄，故最善于作小幅。山水亦秀润而富有个性。吴历的山水画也表现出浓厚的个性，不同于规规摹拟元人者。此外，有禹之鼎，工写照；焦秉贞受西洋画法的影响，作《耕织图》。稍后有华嵒，号新罗山人，山水人物有隽逸之趣；其花鸟画功力尤深。他们都是有个性、有特点的画家们。

这一派的影响，特别是四王的，到清末而未绝。而清廷诸供奉所作，唯求工整形似，也没有什么杰作。但到了乾隆的时候(1736—1795 年)，在当时经济的中心扬州，有号称“八怪”的金农、罗聘、郑燮、闵贞、汪士慎、高凤翰、黄慎、李鱓出来，独抒个性，一扫四王的庸俗，令人耳目为之清新。金农年五十，始从事于画，善作梅、竹、并工画佛、画马及人物像。他的作品刚劲有力，像银钩铁划似的，虽简略而得神。他的弟子罗聘，尤工道释人物，自立门户，超逸不群。郑燮号板桥，工画兰竹。尝为知县，罢官后，以卖画为生，他富于人性，同情于贫苦的人民。故其名尤著。闵贞善作人物，用战笔作线条，作风亦怪诞。汪士慎、黄慎也均工人物仙佛，所作怪异，与众不同。高凤翰、李鱓均写花卉，作风均纵逸奇异，富于天趣。尚有李方膺，论者亦列于“八怪”之中，善松竹梅兰，纵笔所至，不守规矱；又有边寿民，善作泼墨芦雁，另具一格。

袁江与其侄袁曜，为工致的山水楼台画家，独步一时，不受时人的影响。

嘉道以来（1796—1874 年）的画家们，又变怪诞之风而为

清逸隽秀。余集、改琦、费丹旭、任熊的人物画，钱杜、汤贻汾、戴熙的山水画，奚冈、赵之谦的花卉图，都各有所长，各表现着不同的作风。余集工画仕女，世有“余美人”之目。改琦字七芗，其先本西域人，亦工仕女，尝作《红楼梦图》，描写贵族的病态的妇女们，极为深刻；长身玉立，面貌娟秀，衣纹飘逸，是典型的清代的“美人画”。又喜作“观音像”，亦是清秀异常，恬静端庄的。费丹旭工仕女花卉，而仕女画尤为有名，作风近改琦。任熊的“人物画”，范围极广，一洗改、费派的闺阁气而变为雄健，好写剑客烈士，仙佛高士，衣褶如银钩铁划，古拙之态可掬，是法陈洪绶的画法，而别开生面的。钱杜重煽了“文人画”的秀雅静逸的作风，而特重于闲旷潇洒之趣，笔笔清超，深有诗意。汤贻汾的山水和花卉，都得简淡超脱之趣。戴熙的山水画则法四王，而功力甚深，能集诸家之所长，为清代山水作家的最后大师。奚冈的花卉，法恽寿平，笔意秀逸。赵之谦的花卉，则随笔挥洒，淋淋漓漓，豪放自喜，开启了清末的粗简疏豪的一途。

清末（1875—1911 年）以来的画坛，有吴俊卿派的雄健烂漫，又有陈衡恪的寥阔清隽。能兼之者为齐璜。璜字白石，初为木工，后改学画。为现在在世的最老的最大的画人，年已九十多，尚在画桌上挥毫写作。他不名一家，善于写生，能把握住花鸟虫鱼的种种活动的情态，而以 豪迈简捷之笔写出之。他是能够代表中国画最好的倾向的。他中年的画，能于粗豪阔大的花卉上，附以极为工细的草虫。像这样的强烈的对比写照，是以前的作者所不曾尝试过的。

十

有四千多年绵绵不绝的光辉历史的中国绘画，在它的历程

中，不断的产生出新的派别，新的风格，不断的在发展，在变化，在创造。朝阳夕晖，无不光采照人；夜月雪天，处处动人心肺。所描写的范围是极为广阔的。在自然界的动态里，从一花数木，几颗红柿，几株兰、竹，蜻蜓独飞，雏鸡逐食，到马的奔腾，牛的散牧，名山巨川，狂风浓云，宁谧的小池，汹涌的海涛，几乎无不被入画幅里。在人类的社会活动上，也多方面的描状其情态，从写城市的繁华，渔村的恬静，帝王贵族的豪姿，工农群众的勤劳，到闺阁仕女的幽静，文人学士的会文喧饮，禅僧的机锋峻削，技工的精勤工作，乃至仙神鬼神的出没、变幻，无不细细的被写到画面上来。他们不断的发展着现实主义的优秀传统。他们最大的贡献是，不论是古典的院画作者们，或是自创新诞的作风的，都能够抓住自然界和人间的事物的特点，而集中的表现出来；不论以精细的笔触，或以寥寥的几根线条，或几点的浓淡深浅的墨痕，都能惟妙惟肖的把人物的动态描绘在画面上。就是在“山水画”里，我们的作家们也能把他们的内心情感和个性渗透在里面。中国绘画的最好的现实主义的作品，不仅是属于中国的，也是属于全人类的。这是人类最优秀的艺术遗产之一，值得我们夸耀，也值得我们继续的发扬光大。

（原载《光明日报》，1953年11月1、2日；
《文物参考资料》，1954年第1辑转载）

印度艺术展览介绍

印度艺术的历史是悠久的，其成就是伟大的。在公元前三世纪的时候，就有了很精美的雕刻。阿育王所建石柱上的石狮，是生动而有力的。保存在阿旃他石洞里的公元前二世纪左右的几幅壁画，至今还神彩奕奕。印度教和佛教的艺术，在东方产生过很大的影响。中国在公元四世纪以来所开凿的许多石窟寺院，其雕刻和壁画是显著的有印度作风的。伊斯兰教传入印度后，印度艺术又产生了新的风格。欧洲艺术和中国艺术，在近代印度艺术上，也有了若干的贡献 。印度的一部艺术史，实在是不平凡，而且是很光辉的。现在印度艺术展览就要在中国各地巡回展出。我们很高兴能够有机会看到那末丰富而美丽的印度古代和现代的艺术作品。我们应该在这里首先向发起和主办这个展览的印度政府和印度驻中国大使馆与筹备这个展览的全印美术工艺协会致谢！这个展览，分三大部分。第一部分是印度现代著名画家们的作品，凡二百八十点。这是主要的部分。在这里，我们看到现代印度画坛的各种不同的派别和作风。但在不同的派别和作风里，我们却看到一个共同点，那就是很浓厚的印度的民族形式和优良的传统。他们的作品的成就是很大的。第二部分是印度古代和近

代的绘画彩色复制品，凡九十四点。从著名的阿旃他石洞的壁画，蒙几儿的绘画，到近代许多重要画家们的作品，都有代表作。我们看到这一部分，就像读到一部简明扼要的印度绘画史。第三部分是照片，凡一百三十九点。这部分包括着印度各时代的建筑，著名的画家、诗人、音乐家等的造像，各地风光，人民生活，古代和近代的雕刻，以及美术工艺品等。在这里，我们接触到印度艺术的广大的园地。中、印两国国境相邻，在历史上向来是和平相处。中华人民共和国成立以来，中、印两国之间的友好关系更为增进。随着友好关系的增进，中、印两国之间的文化艺术的交流也日益频繁而显得重要。去年冬天，中国文化代表团访问印度，曾在印度各地举办了中国文化艺术展览。现在，印度艺术展览又和印度文化代表团同时到达了中国，就要在各地展出。这象征着中、印两国人民之间是如何地需要通过文化艺术的交流，而达到互相了解和增进友谊的目的。我们相信，通过了这些展览，中、印两国人民之间的友谊一定会日益发展和巩固的。

敬祝印度艺术展览成功!

中、印友好万岁!

（原载 1952 年 5 月 11 日《人民日报》）

记阿旃他的壁画

一

在印度的许多石窟寺里，阿旃他（Ajanta）的这个名字最为显赫。学艺术的人，差不多没有不神往于这个艺术的宝库的。1951年的冬天，访问印度的中国文化代表团的许多代表们参观了阿旃他。我们少数的代表们，对艺术特别有兴趣的，由印度考古学家查克拉瓦底博士陪同着，在这个石窟里整整地游览了一整天。我们坐了一架小飞机，第一天飞到了最靠近阿旃他的飞机场上降落，即坐小汽车到阿旃他招待所去。天色已经将近黄昏了，我们的车子在砂砾地上奔驰着，一路上很少看见生物，绿色的草木也不多。远远地在余威犹在的太阳光下，望见一片的青山。查克拉瓦底博士指道："在这山的当中就是阿旃他石窟所在的地方。"我们心里很兴奋，也很焦急，很想在这黄昏的时候就到这石窟里去。车子渐渐地走近了，远远地可以望见一弯新月似的阿旃他山谷了。渡过巴哥拉（Baghora）河，就能够看见半月形的石壁上所开凿的阿旃他石窟的好些窟洞了。天色朦朦胧胧的。我

们的车子，却转入另一条道上去。我问道："怎么不直到阿旃他石窟呢?"查克拉瓦底博士说道："今天天色已经晚了，现在先到招待所休息。明天一早，我们就去。"已经是近在眼前了，还要空空地悬望一夜，到了第二天才能见到，那心情是郁郁难诉的。蓝蓝的天空，满天的星斗，四周围寂静之极。偶然有什么虫的鸣声。远远地似乎还有什么兽类的叫吼声。仿佛是到了洪荒世界。我们坐在廊前闲谈。

"阿旃他石窟被遗忘了好几百年，"查克拉瓦底博士说道，"在1819年才再为一个军官所发现。那个军官去猎虎，到了这个石窟的附近。一个童子指着阿旃他石窟告诉他道，虎窟就在那里呢。他顺着手指处，远远地隐隐约约地看见有雕像的石洞及金碧辉煌的壁画。他心里兴奋极了，觉得那是考古上的一个大发现，便召集了村中的人斩伐丛莽，开辟了一条道路到那里去。他为这些洞窟的精致的雕刻和洞内的鲜艳的壁画所惊住。阿旃他石窟从此就再为印度的乃至全世界的艺术家、考古家们所熟悉了。"

"印度政府，"他又道，"逐步地管理了全国重要的古迹、石窟、庙宇、文化遗址等，并各设有保管的机构，由专家们负责管理。阿旃他石窟因为特别重要，我们早已有一个保管所在那里。"他介绍那位保管员——也是一位考古学家给我们。

我们谈到深夜才睡。第二天一清早，听见鸟 叫的声音，我性急，就连忙起来。太阳很快地就升在天空了。我们急急忙忙地吃了早餐，就上车向阿旃他石窟奔驰而去。

进入了山谷，别是一番景象。沿着巴哥拉河而上，遍山的苍翠。一长列的洞窟，时隐时现。洞窟的对山，树木蓊蓊郁郁。保管员指道："那边是孔雀窝，清晨或傍晚，许多孔雀 就飞出来在溪边喝水。"

这河水很浅，但很清澈。保管员道："到了雨季，河水大涨，

道路就不大好走了。这道河的发源地就在阿旃他山谷。”河的尽头处，赭黑色的山峰上，满渍着水痕。可以想象得到，当雨季的时候，那里的瀑布是如何地喷薄而下。

车子在石窟下面的一片不太大的平阳之地停下。那里有三两间草屋，我们就沿着山道往上走。路修得很好，沿路的山崖上，长着许多不知名的野花。时时露出孔雀绿的或红色的可爱的小石块，我们捡拾了些，用力一捏即碎。查克拉瓦底博士说，这些，就是印度人用来画壁画的天然的颜料的一部分。

我们到了东边的第一窟。在洞前，像虔诚的香客们似地，先休息一下，仔仔细细地看着洞外的雕刻。经历了一千多年，暴露于风吹雨打太阳晒的天然力的打击之下，却没有什么损坏。石壁上所雕的肃然但可亲的立佛像，门楣上及门的两边所雕的一格格的男女恋爱的进程的立群像，都给我们以新鲜、但亲切的感觉。

从早晨的炽热的太阳光下，一走入阴凉的第一窟，仿佛口干的人喝到了甜蜜的凉水似的爽快。僧侣们爱把庙宇和精舍（即僧侣们的住所）开凿在深山荒谷的石窟洞里，其原因之一，当是适应于印度的天然环境。其后，开凿石窟寺院却变成了宗教上相继承的惯例了。

查克拉瓦底博士和保管员，仔细地为我们解释这第一窟的石壁上遗留的壁画。那些壁画并不完整，由于天然的和人为的损害，已剥落了不少。恶毒的盗窃者，曾悄悄地用利刃或其它工具，切剥下一些壁画的片段。其中有一片，画着四个印度乡人的，就陈列在美国波士顿的美术博物馆里。还有从前住在石窟里的人，就在窟里火炊煮食物，烟气也薰黑了画面。最不可饶恕的是，有些外国的艺术家们，到这里来临摹壁画，他们嫌原来的颜色显现不出来，就用一种漆水往上刷。虽然一时使壁画的颜色显得鲜明，但过后，却使壁画变成了褐黄色或黑色，全失去原来的鲜艳了。

我们逐窟地走着，从东到西，一共是二十九个窟。有几个在顶上的并没有壁画，我们没有走到，有几个窟，还不曾完工，我们可以清楚地看出当时的斧凿之痕，并可以明白这些洞窟是怎样地开凿出来的过程。最后可通的一个窟，第二十八窟，开凿在这半月形的石壁的最西端。再往西，就无路可通了。

我们高高低低地在这长长的一排列的艺术宝库里走进走出，不时发出惊叹声，但惊叹是不能完全形容我们当时的心情的。我们如入宝山，觉得样样是宝贝，简直手足无所措施，不知要取些什么才好。我们在保管员指挥着的照射在壁画上面的强烈的灯光里，耳听讲解，目迷五色，一时应接不暇。只是匆匆地草草地走过了一窟，又走进一窟，很难有时间站在一幅壁画前，沉吟地欣赏着。

就是这样匆匆地草草地走过一遍，已经是花了我们整整的一天工夫了。太阳光已经西斜了，照射得东边的一排洞窟亮晶晶的，阴暗的洞窟里一时显得明亮起来。查克拉瓦底博士催促着我们道：要在天黑之前赶到飞机场所在地呢。我们依依不舍地下了山，不时地回头望望。我们和保管员告别，上了车。查克拉瓦底博士带领我们取道上一个山峰。这山峰正对着阿旃他山谷，可以把那里的全景，完全摄取于眼底。夕阳的淡金色，把阿旃他山谷涂得更加迷人了。那苍翠可爱的整个半月形的石壁，那开凿在石壁上的大大小小、高高低低的长长一排列的洞窟，还可指顾得清楚。弯弯的巴哥拉河仿佛在潺潺地流动出山。沉醉，同时是留恋，久久地站立在这高峰之巅。太阳光渐渐地暗淡了，苍茫的暮色已经悄悄地笼罩在远山之上。晚风很大。矮树和小草都在点头。仿佛觉得栖息在阿旃他山谷里的孔雀们已经飞翔出来，在尖锐地叫唤着。我们只好再上车，离开这里。在车上，还在回头瞻望着阿旃他山谷，直到完全看不见了它为止。

1954年的12月，我和访问印度的文化代表团的全体团员们又到了阿旃他石窟来游览。除了我之外，所有的团员们，都是第一次来。这一次游览的时间更为匆促。上午从耶拉公（Jalgaon）车站动身，到了这艺术宝库，已经是中午了。匆匆地在石窟里吃了一顿午餐后，立刻到各窟参观。因为时间关系，只看了几个主要的洞窟，也是从第一洞开始。很重要的、时代最早的第十洞，却因为进行修理，洞门深锁，无法进去。快到五点钟的时候，招待的人员们就催促着我们收拾下山。这一遭的游览，虽既比上次更匆忙，但印象仍是深刻而新鲜，比如再读一遍“不厌百回读”的好书，对自己不是无益的。但，要是仅仅根据这两次的游览，就想把阿旃他的壁画介绍出来，那是十分狂妄的举动。那些壁画是需要精心细致地观察与研究的，是那么丰富多彩，又是那么保存着不同时代的风格；是那末虔诚的宗教艺术的结晶，又是那么多种多样地表现出印度人民的生活与劳动、战争与恋爱来。现在，只能依据着几部论述阿旃他壁画的书本，结合着自己的粗浅的印象，写作此文，作为初步的介绍。

二

阿旃他石窟在西印度海特拉巴省的荒僻的文特亚山脉（Vindhya）的中心。“阿旃他”的意义，即“不为世人所知的地方”，也就是远离人间，便于静修的一个地方。它是一个早期的佛教的石窟寺，曾经有过不少的佛教信徒，不远千里乃至万里，来这个寺里瞻拜与学习。在公元七世纪的时候，中国著名的佛教学家玄奘法师就曾到过这里（见玄奘的《大唐西域记》）。在七世纪以后，随着佛教在印度的衰颓，这个石窟寺也就隐没在丛莽野林之中，不通人迹，因而不为人知的了。它成为群猿和虎豹、野鸽、

鹦鹉、猫头鹰及蝙蝠、野蜂的藏身与潜迹之所；这里的猿啼虎啸恰好和对山的孔雀的尖锐的叫声相呼应。流于山谷的中间的巴哥拉河，乃是鸟兽下来喝水之所。如此经过了一千多年，直到了十九世纪初，方才再为人们所发现。

这时候，阿旃他石窟不再是如前的一个佛教信徒的瞻拜的圣地了；古代佛教徒们及印度艺术家们所遗留在这个石窟寺里的壁画和雕刻，乃灿烂地发出万丈光芒来，召致着印度的乃至整个世界的艺术家们到这个艺术宝库里来瞻仰、来学习。好些画家们从各地到这里来临摹这些精美、生动、鲜艳的壁画。印度的画家们从这里得到了民族 绘画的优秀的遗产；舞蹈家们也在这里得到了复活印度古典舞的感召。

有一个民间传说：天神们向主神英特拉请求，要到人间来游玩。主神同意了，但说，必须在鸡鸣之前回到天上，否则，便将永远留在人间了。天神们来到了阿旃他石窟，为其美丽幽雅的景色所迷住，就在这里跳舞、唱歌，忘记了主神的嘱咐，也忘记了时间。在不知不觉之间，晨鸡鸣叫起来。他们回不了天上，就幻变成为雕刻和壁画，永远留在阿旃他石窟里了。这是一个多么美好的传说，虽然是一个十分荒诞的，因为阿旃他石窟是一个佛教的寺院，根本上不会有什么印度教的天神们的雕刻与绘画表现在那里的。也还有传说：阿旃他石窟里的神像，能在深夜间活了起来，在舞蹈。这恐怕便是从上一个传说演化出来的。

伟大的佛教皇帝阿育王（Asoka，前 273—232 年）建筑了八万四千个佛塔、石柱以及其他建筑物，刻上铭文，遍布于印度各地。阿旃他石窟的开凿，可能即在其时。但也有学者把它的起始开凿的年代放在公元前第二世纪或第一世纪的，即比阿育王的时代约晚一百年或二百年。它的被废弃的年代，约在公元七世纪的末年，即佛教在印度开始衰颓的时期。所以，阿旃他石窟的凿建

时代，大约是绵延到八百年至一千年左右，正好包括印度佛教艺术的全盛时代。

它们开凿在高达三百英尺的悬崖绝壁之上，每个窟都向坚硬的石壁中凿进。在阿旃他石窟的全部二十九窟里，就其性质而论，可分为两大类。第一类是佛殿，共有四个，即第九窟、第十窟、第十九窟及第二十六窟。还有一个，是第二十八窟，则始终不曾完工。所谓佛殿，即佛教僧侣们礼佛之所。其正中，有一座圆形的佛塔，塔中藏有佛的舍利。这些窟里的佛塔乃是佛教徒认为最最神圣的地方。第二类是精舍，即佛教僧侣们居住的宿舍，共有二十四个。这些精舍的结构大抵相类似，正中有一个大厅，四周都是小石室，最后是一座佛堂，正对着大门。这些精舍的大厅，都有好些石柱围绕着，还有游廊。佛堂里则都凿有一尊释迦佛的大石像。小石室里均有两个石床，床上各有一个石枕。在这二十四个精舍里，有六个是未曾完工的。这些石窟都是从整块大岩石凿开，逐渐地以斧与凿打进岩石之中，把石柱、石窗、小石室、天花板及佛塔、佛像等，按照计划，一一地凿成。那工程是艰巨而且浩大的。然后，再有艺术家们把窟内的石壁凿平了，涂上白灰，使其光滑，用各种颜色，绘上各式各样的壁画。在天花板上，也同样地绘上许多植物、动物的图形等。

这些壁画所绘的都是释迦牟尼佛的一生故事以及佛的若干前生的故事（即佛本生经〔Jataka〕的故事，也即是佛在前多少“生”所做的种种的事）。这些故事画，曾经感动过无数年代的无数信徒的，如今却成为研究这八百至一千年间的印度人民生活及印度艺术的最好的最具体的资料。

三

按着阿旃他石窟的开凿年代的前后，那二十九窟恰巧可分为四组。第一组是最早期所开凿的，共七个窟。以第九窟及第十窟为中心，一边是第七、第八窟，另一边是第十一、第十二及第十三窟。第九及第十窟是佛殿，其余的五个窟则是僧侣们所住的精舍。最先的佛殿，即第十窟，约在公元前第三世纪（一说第二世纪，另一说第一世纪）凿成，它从半月形的阿旃他山的正中间的石壁上，在整块的悬崖中，向里面挖凿进去。窟顶是半圆形的，显著地仿拟着木建筑的结构。这是在阿旃他石窟里最高最深的一个窟，计深九十五英尺，宽四十一英尺，高三十六英尺。从前是有木制的屋顶和门窗的，但早已朽腐不存了。窟内有二十九根朴质无饰的石柱围绕着。在很早的时期（据考古学家及古文字学家说，约在公元前第二世纪），四壁上都绘有壁画。在早期的佛教寺院里，很少置放着佛的雕像，只是以一个朴素的半圆形的佛塔放在正中，作为礼拜的中心。野蜂在窟顶做窝，野鸽、鹦鹉和蝙蝠在窟中自由地飞进飞出。但这几年安上了门窗，已能阻挡住那些飞禽的破坏了。在右上角，有一句以古文写的铭记还保存着，那句话是："巴沙西卜特拉贡献前面的一扇门。"从这个铭记的古文的结构上，可以看出这个石窟和壁画乃是公元前第三世纪到第一世纪所建凿，所绘成的。

这个窟寺的壁上所绘的壁画，大部分都已毁灭无存。残存者也被从前临摹的人一次次刷上了廉价的漆水，使之色彩灰暗，大变原样。这个残存无几的公元前二世纪左右的壁画，表现了印度人民在那末早的时期已经有了那么高超的绘画艺术。壁画的题材大都是佛本生经的、即佛的前生的故事。六牙象的传说，是最显

明的一个画题。佛的一个前生，是喜马拉雅山中八千象群的象王。象王浑身白色，只有头部和四脚是红色的。它的长牙是六支，它有二妻。一妻因嫉生恨，遂作念道：她来生将是一个美人，为国王之妻。她将要国王派遣猎人以毒箭射死象王，取回象牙。果然，她死了，如愿地成为王后。她要猎人去取六牙象的象牙。那猎人花了七年的功夫，终于以毒矢射死了六牙象而取了象牙献给王后。她把象牙放在膝上，念是前生之夫的东西，感到异常的悲伤，心碎而死。在左墙的一部分壁画上，我们看见猎人射出毒矢，巨大的六牙象中箭倒下。猎人在拔它的六支牙，把它们运走。在一幅壁画的上部，表现出一群的象在森林中游戏着，而巨大的六牙白象就在这象群中，显得那么高贵而杰出。其下面，在左边，我们可以看见猎人正悄悄地走向这头白色的六牙象。在右边，是国王和王后坐在竹凳上，侍女环立，猎人正献上六支象牙。王后见了象牙而悲戚，国王和侍女们正在安慰她。更右边，表现国王和王后坐在椅上，国王正在吩咐两个猎人。在另外一景，则表现王后仍在悲泣不已，国王站在她面前，安慰她，而她的侍女们，二人站着，一人坐着，在静听他们的说话。王后的椅后是一张床。还有一景是，国王和王后带着侍女们在御苑中散步，一个宫女正从一株树上采下果子。

右壁的壁画已经全部毁失了，不知表现的是什么故事。东边的石柱上所画的释迦佛在说教或赐福的立像，还清晰可见，但这些都是属于后期（公元第六或七世纪）的作品。

第九窟继之而开凿，也是一个佛殿，深四十五英尺，宽二十三英尺，高二十三英尺，有两行石柱及一个佛塔。释迦佛出现于壁画中，围绕着他的是信徒们、居士们、国王们、王后们乃至蛇王们。这里所描绘的古代建筑物、佛塔、人物的衣饰等等乃是绘画艺术中所表现的最早期的印度人的生活。“天花板”上所残存

的彩画，也充满了生动活泼的力量，像牛群在奔走，虎在追逐，还有小孩子们的画像，都是奕奕如生。

第九、第十窟的左右，是僧侣们所住的精舍，在第九窟的右边的是第七、第八窟，在第十窟的左边的是第十一、第十二及第十三窟。这七个窟，构成了阿旃他石窟最早开凿成功的一组。在第十二和第十三窟里，都没有壁画，在第八窟里，也没有。但第七窟却是有壁画的，在后墙上还有些残留的画面。第十一窟也是有壁画的，不幸残存得极少。在门口的左边，绘有一尊颀长的佛的立像，他的袈裟握在左手，姿势甚美。游廊的天花板上，还保存着不少从人像到花朵、禽鸟以及图案式的花纹。

四

第二组石窟，为数凡六，即第十四、第十五、第十六、第十七、第十八及第十九窟，它们都开凿在绝壁的左边，其时代大约是公元后一世纪初年到公元后第五、六世纪。从建筑形式及铭文上，都可以证明它们比第一组的年代要晚得多。

第十四窟高踞于第十三窟的顶上，虽很高大，但迄未完成，其中没有壁画，也没有雕刻。第十五窟面积较小，而雕刻甚多。佛的石像是公元后二世纪的作品。天花板上尚有壁画的残痕，可见这窟中原来是装饰着壁画的。第十六窟在其左，是阿旃他最重要的洞窟之一。在这窟里，我们看到公元第二、三世纪的世界上最可珍贵的壁画。游廊长六十五英尺，宽二十英尺，大门的壁上，雕刻着河的女神像。大厅大约六十五英尺见方，十五英尺高。天花板上满是美丽的图画，可惜所存无几。在大厅的墙上，满是漂亮的壁画，其题材是释迦佛的本行集经的，即释迦成佛的故事。左墙上所表现的乔答摩的妻发觉她的丈夫已经离家修道的

消息时的那样的悲哀欲绝的情况（有的说明者认为这幅画是表现一个将要逝世的公主，那是错误的），是高超异常的绘画史上的杰作。还有，表现释迦佛在一个精舍中说法，四周环绕着国王们和富人们在喜欢赞叹地听着；还有，在后墙上，表现国王们骑在象上，侍从们携着鼓乐，武士们带着长的弯刀，蜂拥着他们前进；还有，释迦佛坐在金刚座上，向一大群的国王们、王子们和其他的人们说法；还有，在右墙上，表现释迦的幼年时代的生活；这些，都是十分优秀的作品。不幸，曾经被从前临摹的人们用漆水作了无可挽救的糟蹋，这是令人十分痛心的。

从这第十六窟，有古老的石级可通到下面的河道。在半道，站着两个黑石雕刻成的大象。这就是第七世纪的时候我们的玄奘法师登上阿旃他石窟的故道，也就是这伟大的石窟寺的古老的山门吧。

第十七窟的结构和第十六窟很相同，当是同一时代开凿的，其时代，大约是在公元第四世纪之末。在游廊的左上方，有画成八格的壁画，表现着佛家的轮回说。在中门的上面，是并排一行的八尊坐佛像，手的姿势各各不同。其下，分为八小方，每方都表现着一对恋人在彼此赠花或送酒。在游廊的左右方，绘有一群群的仙女们在天空飞行着。他们是阿旃他的小幅壁画中的精品。在游廊的左墙，窗的上方，表现着释迦的堂弟狄瓦达答，放出一只疯狂的象，要来杀害释迦。但这巨象一见到佛，立即安静下来，跪倒在佛的脚下。大厅宽六十三英尺，深六十二英尺，高十三英尺，四壁都绘着精致鲜艳的惊人的壁画。这是在阿旃他石窟里，壁画保存得最多的一个洞窟。在右壁的中央是一幅弘伟的画面，表现维旃耶王子征服锡兰岛的故事。战斗的场面是激烈而弘大的。战象、骑兵与兵船都生动地表现在画幅上。壁画的上方，表现一匹白马回到国王的面前，兵士们都向王鞠躬致敬。右

方就表现国王登基，许多美丽的舞女们和音乐师们围绕着他，从天上，各色的鲜花散落在他头上、身上。这些十分热闹的大场面，都只是表现一个故事，从战争到登基，一丝不乱，力量有余。

在左方，是另一幅大画面，其高过十三英尺，十分优美、弘伟。表现的故事是，释迦成佛后，回到家里，受他的妻和子的布施。一个王女和一个幼年的王子在释迦面前，同时伸出双手来。释迦的巨大的身躯在蓝色的夜天里，显得更伟大。在深红色的印度土地上，释迦的双脚却踏在白莲花上。他的右手持钵，左手牵起他的黄色袈裟。一个飞天执伞飞在他的上面。此外，还有不少的有趣的景色，像猎狮、猎象等。色彩鲜艳，历千年而犹新。动物、植物皆在画家的笔下显得生气勃勃。第十八窟只有十九英尺长，九英尺宽，只算是一个到第十九窟去的过道。第十九窟是一个佛殿，其大小和第九窟差不多。这是第二组中的唯一的佛殿，深四十六英尺，宽二十四英尺，高二十四英尺，全体皆饰以雕刻，线条明显犹如新凿。窟内有石柱十五，高约十五英尺。佛塔上的雕刻也极丰富。在天花板上画的是花朵的图案及佛像、佛塔等；在墙上，则画着释迦佛和其信徒的群像，上二方都是佛的坐像，下一方，则大多为佛的立像。第二十窟是一个不大的精舍，深二十六英尺，宽二十八英尺，高十三英尺，原有壁画，今已破坏无遗，只有天花板上还遗留着些少的植物和几何图案的残迹。

五

公元第三世纪到第六世纪的印度绘画，可以在阿旃他石窟的第三组里见到。这一组包括六个窟，即第一到第六窟。它们位于石壁的东端，就在早期的洞窟的右边。这几个窟都很阴暗，但当

夕阳西下的一瞬间，它们便突然亮了起来，壁画也都清晰可见。第六窟是两层的，上下层同样地是五十三英尺见方，上层有石柱二十，下层有石柱二十四。窟内原有壁画，今几已全部毁失。第五窟是一个未完成的精舍，无甚可述。第四窟则是阿旃他石窟中的最大者。石壁上雕刻着佛本生经里的故事，场面甚为弘伟。当时的艺术家们为什么在这里舍壁画而改用大幅的浮雕，其原因已不可知。大厅大小是八十七英尺见方。第三窟是一个小精舍，开凿于第七世纪，却不曾完成。

第二窟以其丰富的壁画著名，且保存得相当完好，大厅高十一英尺，深广是四十八英尺见方。在大厅的右壁，有一幅国王出行图，人物极为生动。其次，画着一道河流，鱼类与贝类，清晰可见。一只三桅的船在河上行驶；蛇王和其妻在水中，似在拖着这只船。释迦佛站在岸上，有一个人在礼拜他。第二窟的天花板上，满绘着悦目的蓝色的花朵的图案。这是公元第五世纪左右的作品，保存得很完整。壁画里的许多人物像是十分精美的；有的妇人像，姿势十分动人，如有一个站着的妇人，其左脚抬起，靠在柱上，还有一个在水中游泳的妇人，都是画得生动悦目的。在第二窟的石壁上，有一幅有名的壁画，一个国王心妒释迦的精修，命其美丽的宫女去诱惑他。但她一见释迦，即匍匐顶礼。国王大怒，拔剑欲杀她。在这一幅画的右方，画着另一个故事。一个老年的使者，向一个国王诉说一件不幸的消息，从他紧皱的双眉、忧戚的眼睛和伸直的手指上，可以看出他是多么痛苦地在说着那绝望的情势。还有一幅壁画，题材是：一位贵妇人，携着许多女侍们，一同要去见佛礼拜的情形，孩子们在游戏，飞天在空中飞翔着。是一幅很逼真的古印度生活的写真。

第一窟在半月形石壁的最右端，大约是阿旃他石窟中最后凿成的一窟。但游人们总是首先到这个窟来，窟内的壁画很丰富，

而且保存得很好，足以代表佛教艺术的最高的成就。在佛堂的左边，画着乔答摩和其妻，当是结婚时的情形吧。乔答摩手执青莲花一朵。他们二人还出现在另一幅画中，那是乔答摩在宫中正想要弃去尘缘，出家修道的情形。这些壁画乃是世界上不朽的杰作之一种，人物的姿态与身体，画得真实而且生动极了，眼波若流，口吻若语，浑身若有血肉，抚之若有温暖。乃至一花朵，一项链，都是一丝不苟的最写实的画面。几缕细长的头发飘拂在一个女郎的前额与柔颈上，几欲令观者以手把它们拂拨回原位去。画家们对于人生与自然现象的美与欢乐，是那么忠忱而热爱地表现出来，使之不朽，使之有永远的美。在这窟里还有一大幅《玛拉诱惑释迦图》的壁画，那是多么精心结构的大型的复杂而又精致的作品！温柔而甜蜜的引诱，结合着恐怖而具有毁灭之势的威胁，全然不能动摇那宁静的释迦丝毫，他像水中莲花的清洁，大火的光焰的熊熊，喜马拉雅山峰的坚定。他坐着不动，得道成佛。

六

在半月形的石壁的最西端，还有第四组的九个窟，即第二十一窟到第二十九窟。它们都是开凿于公元第四到第七世纪之间的。这些洞窟的结构和东西的第一至第四等窟有些相同。第二十一窟里有壁画，有一部分是未完成的。第二十二窟里，也有壁画，是七佛像。第二十三及第二十四窟，都是未完成的。第二十五窟面积不大，无壁画。第二十六窟是一个规模很大的佛殿，深为六十八英尺，宽为三十六英尺，高达三十一英尺，这窟里布满着雕像，其中，有卧佛像，长达二十三英尺，乃是第五世纪的弘伟雕刻之一。这位雕刻家，像雕着软蜡似的，把硬的岩石凿成活

的形象了。在对壁，还雕有大幅的《玛拉诱惑释迦图》，正可与第一窟内的壁画相对照。把雕刻作为主要的艺术表现乃是这一组洞窟的特点。第二十七窟是人迹可到的最西端了，未完成。第二十八窟是一个佛殿，高居于第二十一、二十二窟顶上的绝壁上，也是未完成的。同样的，第二十九窟也是未完成的，在最西端，人迹达不到。

在阿旃他石窟里，将近千 年，佛教徒把其信仰与故事，用壁画及雕刻表现出来，不仅成为佛教艺术的最伟大的圣地，而且也成为世界艺术的宝库之一，特别是它的壁画，在中国和日本等地有了很深厚的影响。我们在更远为弘伟的敦煌千佛洞的四百九十几个窟洞中，看到同样的中国的艺术家们的精心结构。在阿旃他石窟里，那些不朽的壁画所表现的人物与故事，虽是佛与佛的故事，但却是那么生动活泼，而且是那么多方面表现着古印度人民的生活啊。

1955 年 6 月 18 日写于昆明途中

（原载《文艺报》1955 年第 13 号）

《宋人画册》序言

中国画史，起源甚古。约距今五千多年前，即有新石器时代的艺人们，传其画迹于彩色陶器上面，这些彩色陶器传播的区域甚广。艺人们以黑色线纹绘于赭红色的陶罐、陶盘上面，其条纹大都为几何图案，繁赜丰富，极人类想象力之所能至。亦有人物图形的，像陕西省西安市东郊半坡村出土的那个时代的彩陶，其上即有绘作人面形的，鱼类的相逐的，麋鹿的奔跑的，这些当是中国最早的绘画。古史相传，舜时（约前2200年）已有绘画。最早的实物遗留在今天的，则有长沙楚墓出土的一幅缯书，上面有各种神话人物；和一幅帛画，上绘一个细腰女子与一龙一凤。这些公元前三百年左右的画在绢上的图画，不仅在时间上是同类型的最古老的作品，而且在创作上也有很高超的成就。到了两汉时代（前206—220年），绘画的实际应用就更加广泛了。它主要地成为壁画，发展了很高的艺术与技巧。今天我们在辽阳汉墓和望都汉墓所发现的壁画上，都可以见到这个时代的壁画的成就。它也被用在屏风上，作为饰图。唐张彦远《历代名画记》（卷四）云："曹不兴，吴兴人也。孙权（222—252年）使画屏风，误落笔点素，因此成蝇状。权疑其真，以手弹之。"但在绢卷上的绘

画，在这些时候也并不寂寞。唐裴孝源撰的《贞观公私画史》(639 年作）所列魏晋以来前贤遗迹所存，就有二百九十八卷和屋壁四十七所。那二百九十八卷的画卷，所包括的题材十分繁赜、丰富，从名人的肖像画，历史的和传说的故事画（像《新丰放鸡犬图》、《卞庄刺二虎图》），表现古代文学名著的绘图（像《毛诗北风图》、《毛诗黍离图》），名山巨川和城市图（像《黄河流势图》、《两京图》），外国人物图（像《康居人马图》、《胡人献兽图》），以及描写田家社会，帝王巡狩，文士诗会和禽鸟、兽畜、楼台界画的图画。那时，也已有了山水画，但不是重要的主题，大都只是作为人物画的背景而已，故有“人大于山、水不容泛”的话。每卷的全幅有长到三丈的。顾恺之的《女史箴图》和《洛神赋图》等，最为有名，但都是后代摹本，其真迹已不可得见。至其壁画，则以存在于敦煌千佛洞者为最重要。唐代（618—907 年 ）的绘画，现在尚有存在的，像韩干的马，周昉的《簪花仕女图》等，还有大量的出现在敦煌千佛洞的绢本和纸本的佛画等（至于传世的吴道子、王维的画则不可靠，只是后人的传摹或附会为他们之所作而已）。新疆各地和敦煌千佛洞的许多唐代壁画，则是显赫异常，为这个时代的绘画的重要遗留物。五代(907—960 年）是一个乱离的时代，且为时不过五十多年，但在绘画方面，却有了很好的成就，特别是江南、西蜀（四川）和中原三个地区，曾产生了不少最好的画家，像江南的徐熙、赵干、王齐翰、周文矩、卫贤、顾闳中、董源，西蜀的贯休、黄筌、黄居宝、黄居寀，中原的荆浩、关仝、李成诸人。宋太祖赵匡胤(960—975 年）统一了中国，江南、西蜀和中原的那些有名画家们，都集中到汴京（开封）来，为这个新的朝廷写作。所以北宋初期的画坛的光芒四射，主要地是因为拥有这么一大批优秀的来自各方的画家们。他们的影响，在宋 代和宋以后各时代，都是

很巨大的。

宋代（960—1279 年）的绘画存留于世的比较多，他们能够使我们看出中国绘画的最优秀的传统来。宋代画家们所绘写的题材是多方面的，差不多是无所不包，从大自然的瑰丽的景色到细小的野草闲花，蜻蜓、甲虫，无不被捉入画幅，而运以精心，出以妙笔，遂蔚然成为大观。对于都市生活和农家社会的描写，人物的肖像，以及讽刺的哲理的作品，尤能杰出于画史，给予千百年后的人以模范和启发。所以论述中国绘画史的，必当以宋这个光荣的时代为中心。我们的画家们，在这个时代，达到了最好的而且最高的成就，正像辟里克里士时代的希腊雕刻，米凯朗琪罗时代的欧洲雕刻与绘画似的。在这个艺术繁华、百花似锦的三百二十年里，不止一次地产生了新的作风，那些新的作风，都曾给予后人以很大的影响，有的影响到今天还存在着。

宋代的绘画，可以分为好几个时期来讲。第一个时期是北宋前期（960—1100 年），在那个时期里，先是江南、西蜀和中原各地遗留下来的画家们在活跃着，山水画家的关仝、李成、董源，花鸟画家的徐熙、黄筌的二派，人物画的王齐翰、周文矩等，都是当时画坛的主宰。当他们逐渐地老逝后，新起的画家们更多的在长成着。山水画有范宽、巨然、燕文贵、高克明、郭熙、许道宁等，花鸟画有赵昌、崔白等，其他画家有易元吉、武洞清、刘宗古等，在《宣和画谱》里，对于他们有很详尽的记载，也有很高的评价。他们逐渐地摆脱了唐、五代的作风，而创立了自己的新的风格。山水画是这时期的主流。北方的画家们写的是关中和北方的山水，浩莽阔大。南方的董源、巨然辈，则以渺茫绵远之致胜之，所谓潇湘的烟雨之景，充溢着润湿和朦胧的，成为新的创作的特点。花鸟画则徐熙、黄筌二家，各有其特色，都工益求工，以观察动植的动态生意为主，一丝不苟地把它

们的最惹人喜爱的特点表现出来。

第二个时期是赵佶（宋徽宗）时代（1101—1125 年），这是宋代绘画史的黄金时期。赵佶是一个失败的皇帝，在 1127 年 4 月，偕同他的儿子（钦宗）被北方的金人俘虏而去。但他却是一个成功的艺术家。且不讲他在医药学、考古学上的成就，只讲他在绘画上的推动创作的力量，就足够说明他的功绩。他不仅是一个很优秀的美术欣赏家、批评家，而且他自己也是一位很高明的画家。邓椿《画继》云："即位未几，因公宰奉清闲之宴，顾谓之曰：朕万机余暇，别无他好，惟好画耳，故秘府之藏，充牣填溢，百倍先朝。又取古今名人所画，上自曹弗兴，下至黄居宷，集为一百秩，列十四门，总一千五百件，名之曰：宣和睿览集。盖前世图籍未有如是之盛者也。始建五岳观，大集天下名手。应诏者数百人，咸使图之，多不称旨。自此之后，益兴画学，教育众工，如进士科，下题取士，复立博士，考其艺能。所试之题，如野水无人渡，孤舟尽日横。自第二人以下，多系空舟岸侧，或拳鹭于舷间，或栖鸦于篷背。独魁（即第一人）则不然，画一舟人卧于舟尾，横一孤笛，其意以谓，非无舟人，止无行人耳，且以见舟子之甚闲也。又如乱山藏古寺，魁则画荒山满幅，上出幡竿，以见藏意。馀人乃露塔尖或鸱吻，往往有见殿堂者，则无复藏意矣。"俞成《萤雪丛说》云："又试踏花归去马蹄香，不可得而形容，无以见得亲切。一名画者，克尽其妙，但扫数蝴蝶飞逐马后而已，便表马蹄香出也。"这个画院，成就了不少人才。在那里，他们可以见到许多古代的名画真迹。《画继》云："乱离后，有画院旧史流落于蜀者二三人，尝谓臣言：某在院时，每旬日蒙恩出御府图轴两匣，命中贵押送院，以示学人。仍责军令状，以防遗坠渍污。故一时作者，咸竭尽精力，以副上意。"他的体察物态是极为深刻的。《画继》又曾记载二事。其一："宣和

殿前植荔枝。既结实，喜动天颜。偶孔雀在其下，亟召画院众史，令图之，各极其思，华彩烂然。但孔雀欲升藤墩，先举右脚。上曰：未也。众史愕然莫测。后数日，再呼问之，不知何对。则降旨曰：孔雀升高，必先举左。众史骇伏。”又一件事是：“徽宗建龙德宫成，命待诏图宫中屏壁，皆极一时之选。上来幸，一无所称，独顾壶中殿前柱廊拱眼斜枝月季花，问画者为谁。实少年新进。上喜赐绯，褒蛣甚宠。皆莫测其故。近侍当请于上。上曰：月季鲜有能画者，盖四时朝暮，花蕊叶皆不同。此春时日中者，无毫发差，故厚赏之。”有了这样一位艺术的东道主和保护者，当时的画院自然是会极一时之盛的了。在这个画院里。著名者有马贲、黄宗道、刘宗古、李唐、苏汉臣、朱锐、阎仲、李安忠、张择端诸人。大画家李公麟、王诜、赵令穰和米芾，虽亦时为皇家作画，却不是皇家画院所能牢笼得了的。王希孟在其中是一位少年新进，但他所遗留下来的一卷《千里江山图卷》，却是惊心动魄的一卷弘伟罕比的山水画。就此可见当时画院中人的造诣之高。张择端的《清明上河图》，乃是古今来绝妙的一幅风俗画，有胜于全部的《东京梦华录》。李唐的《晋文公复国图》和《伯夷叔齐采薇图》，寓意既深刻，艺术亦高超，他若苏汉臣、刘宗古、朱锐、阎仲、李安忠诸人，亦下起南宋的派系。他们随着金人的南下，而从汴京逃亡到临安来。赵佶他自己的所作，传世者尚有不少。像《枇杷山鸟图》的一个小幅，就足以看见他的很高的成就来。

第三期是南宋前期（1127—1194 年），遗老既多存，新人复猛进。作风虽未大变，而情绪大见沉郁，益复深邃精雅；既未失前修的典型，更精进于乱离的磨练。南渡（1127 年）之初，于上面几位南来的画家们之外，尚有米友仁、萧照、吴炳、马和之、赵伯驹、赵伯骕、马兴祖、贾师古及兴祖子公显、世荣等。

赵构（宋高宗）也是一位艺术爱好者，他收拾名画于劫火之余，所得颇多。对于画院中人，亦甚加礼遇。像马和之及其他画院待诏的所作，他往往为之题诗或题字。李唐的《长夏江寺图》，他就题道："李唐可比唐李思训。"赵昚（孝宗）、赵惇（光宗）继之，也都是很好的艺术家的保护者，故其画院亦一时称盛。毛益、林椿、阎次平、阎次于，刘松年、李嵩、张茂诸人，纷纷并起，各有所树立。

第四期是南宋后期（1195—1279 年），偏安已久，湖山醉人，乃复沉酣于碧水丹林，轻歌妙舞之中。时有马远、夏珪二人，出而领袖群伦。马远于山水、人物、花卉均工，尤善于体状大自然的景色。多写湖山一角，故人称之为"马一角"。实则，其精意是贯注于整个画面的。夏珪则善以秃笔水墨写长江大川，波涛汹涌，意境绵渺。他们开创了独特的一个画派。后人称为"马、夏派"，影响极大。同时有梁楷的，也以其减笔画法，称雄于时，并以其特有的风格，起了很大的并且长期的影响。他的讽喻式的禅宗派的画风，在南宋末期的和元代的以及海外的日本的画坛上，均有了众多的跟从者。马远子马麟和李迪、李嵩、鲁宗贵、陈宗训、陈清波、陈可久、朱绍宗诸人，均在这个时期写着许多不朽的作品。他们也都是各有其专门的，像李迪善画动物，陈可久善画鱼，陈宗训善画婴儿之类。虽是一草一花，一鸟一鱼，一只小小的鸡雏，一角的小 巧玲珑的园林，一湾流水，数丛秋草，一瓶杂色的花卉，不管其题材如何的鄙小，如何的习见不奇，却都运以精心，出以工巧，决不肯有丝毫的轻忽，有一点一划的败笔。这些，就是南宋画的特长之处，也就是所有的宋代画的特长之处。两宋的画家们是有深入地体察 物态，精刻地研究动植和人物的特点的好传统的。因为这样，所以他们才能工致而生动地描状人情物态，成为中国绘画史的一个伟大的时代。

以上四个时期，总括起来，也可以合并为两个时期。北宋早期之作，其珍罕等于唐、五代画，而徽宗一代，则可称为承上启下；南宋的高、孝、光三代，则尚继宣和的故光余韵。这可以说是第一期。从马远、夏珪、梁楷三大匠出来之后，则宋代画风大为丕变。他们是一代大师，也是开山之祖；他们独树一帜于当时，也给予巨大的影响于后代。历史上没有几个画家像他们那样地代有传人的。这乃是第二期。这一部《宋人画册》，就依这个前后期，分为上下二卷，上卷起北宋到高、孝、光三朝，下卷起宁宗到宋末。

这一部《宋人画册》，所收两宋画人的作品，凡一百幅，诸大家之所作，虽未必毕集于斯，而各派的画风，则大都可以有其代表的作品在这里了。这里所有的，全是小景的画幅，其尺幅大小，全同原画，故不再在《叙录》里一一注出原画的尺寸来。像这样的方型或圆型的小幅绢画，当初是作为何用的呢？可以说，全都是当时的实际应用的画幅。方型的画幅，乃是一扇屏风上的饰图。一具屏风可能有十二幅或十六幅乃至更多的像这样的方型画。同样的屏风也可以嵌着十多幅的圆型画。但圆型画更经常地是用作纨扇的面子的饰图的，古人所谓“轻罗小扇扑流萤”，指的就是这种纨扇。当然，这一类的小画，是比较容易地大量地被保存下来的。

这些宋人小画，虽然画幅不大，但当时的画家们却仍然用了很大功力来制作。他们绝对地不肯出之以轻心率意。像制作大画卷或轴相同，是使用了整个心灵，整副手眼，整套技巧的。虽说是小景，却依然是全境，宛然是大气魄，所谓“麻雀虽小，肝胆俱全”者是。恰像一篇近代的短篇小说，恰像一位绝代佳人，增之一分则太长，削之一分则太短。恰到好处，无可移置，在戋戋的画面里，有的是缥缈灏莽之势。小中见大，虽寸幅而有寻丈之

景。像杨威的《耕获图》，全图人物七十多人，从在稻田里割稻，到车水，到打谷，到舂米，到入仓，到积草堆，地主们悠闲地在督工，农民们则忙忙碌碌地在干活。这边刚收获，那边已经用牛来犁翻田土，放水入田，预备下一次的插秧了。又像陈居中的《柳塘牧马图》，人马虽细小若豆，而姿态极为生动；马匹的奔逐者，回顾者，在水中浮拍甚乐者，无不神情毕肖，连它们在水里游动，在水里转颈，使池塘的水生出怎么样的涟漪的波纹来的景色，也不曾为我们的画家所放过。又像张训礼的《春山渔艇图》，硬是嫩绿的春山，绯红的桃林，有无穷深远的绝妙的江南山村之景色，多水，多润泽之意，水上有一只小舟，舟上一人，正在“捉河泥”，用作春耕的肥料（并非捕鱼，题作“渔艇”，是错的）。临水有草屋数间，有一人在望着湖上。又像马远的《梅石溪凫图》，在水的一涯，山的一角，梅树正在作花，似临水自怜其影，水面上涟漪动荡，有十多只野凫在追逐游戏，宛转相亲，情态可喜。一二凫因赶不上群，正张拍双翼，努力趁逐而前。那些情景是多么可爱、可喜。

正如宋代的整个绘坛的情况，画家们在这些小画上，也把所有的题材都捕捉到画面上来；从神话的故事，社会的生活，人物的动态，到折枝的花卉，栖林的小鸟，乃至待饲的鸡雏，张网的蜘蛛，无不逼真的描状出来。以多种多样的手法，来体现多种多样的自然界的动静和人类社会的活动。像这样地尝试着以精湛的绘画艺术，绘写所有的画家们自己所熟悉的，所仔细观察到的广泛的题材，在任何时期是没有比这个光辉的宋代更为突出地，而且出色地成了功的。

我们在这个《宋人画册》里，所收的只不过是一百幅，这一百幅的题材，却可以包括了宋代绘画所有的各部门，除了人物肖像较少外，其余山水、花鸟、兽畜、草虫以及社会风俗画等，都

有其很好的代表作在内。这样的一百幅宋人小画，虽不足以尽宋代绘画的全貌，但尝鼎一脔，窥豹一斑，也已可以看出光芒万丈的宋代绘画的发展的大略了。

什么时候才把这种类型的小画合装成一册或数册的呢？说来话长。可能很早的时候就有收集屏风画幅或纨扇画面的风气了。但有文献可征的，当始于赵佶所装的集册。《画继》卷一："政和初，尝写仙禽之型凡二十，题曰《筠庄纵鹤图》。或戏上林，或饮太液。翔凤跃龙之形，警露舞风之态。引吭唳天以极其思，刷羽清泉以致其洁，并立而不争，独行而不奇，闲暇之格，清回之姿，寓于缣素之上，各极其妙，而莫有同者焉。已而又制《奇峰散绮图》，意匠天成，工夺造化，妙处之趣，咫尺千里。其晴峦叠秀，则阆风群玉也；明霞纾彩，则天汉银潢也；飞观倚空，则仙人栖居也。至于祥光瑞气，浮动于缥缈空明之间，使览之者欲跨汗漫，登蓬瀛，飘飘焉，峣峣焉，若投六合而隘九州也。"后乃图写奇异的禽鸟、花卉，至累千册。今所见《祥龙石图》、《瑞鹤图》、《五色鹦鹉图》等，皆是这些册中的遗物。以其画幅较巨，故未收入这部《宋人画册》里。但可知集册之举，在赵佶这个时代已经流行了。《天水冰山录》（《知不足斋丛书》本）所载严嵩被籍没的《古今名画手卷册页》里，有《宋贤神品》一册，《宋元墨妙》二十一册、《元人百鸟》一册、《宋元神品画》二册、《古今名笔》十二册、《真赏》一册、《宋夏马小横披图》一册、《马远小册》一册、《宣和花鸟》一册、《宋画》一册等，当都是集册。其后经过董其昌的鉴定并编集《古今名画》，成为集册的，为数不少。汪氏《珊瑚网》、《名画题跋》（卷十九）所载，就有《唐宋元宝绘》一册、《宋元名家画册》一册、《董氏集古画册》一册、《唐宋元人画册》一册等。汪砢玉自己所集的，也有《霞上宝玩》（集唐宋元名迹）一册、《韵斋真赏》一册、《六法英华》

一册、《丹青三味》一册等。卞文誉《式古堂书画汇考》的“画”的部分，从卷三到卷五，载的都是“历代集册”，除载董、汪二家所集者外，尚有《历代名画大观高册》一册、《历代名画大观大推篷册》一册、《历代宝绘推篷册》一册、《画苑大观册》一册、《历代名画高册》一册、《宋元名图册》一册等。清代皇室所藏，见于《石渠宝笈》初编、续编、三编的为数尤多。今所知所见的，就有《唐宋元名画荟珍册》一册、《唐 宋名绘册》一册、《宋人集绘册》一册、《宋人纨扇册》数册、《四朝选藻册》四册，以及《历朝名绘册》、《宋元集绘册》、《宋元名绘册》等。清代及近代私人所藏，亦多集宋元零页为册的，像庞元济《虚斋名画录》（卷十一）所载，就有《唐宋元明名画大观》一册、《历代名笔集胜》六册、《明人名笔集胜》二册。此种“集册”，常常真赝糅杂，分合常，且易于失群，最难稽考其来源。

这部《宋人画册》所收的宋人小画，其来源不一，唯取其真。有一册而只取其一二页的，有本来是零星地一页、二页地收集来的。除零星收集的少数册页，无法稽考其来源外，余皆注出其原来册名。大抵以取之清宫旧藏的《四朝选藻册》、《宋人名流集藻册》、《烟云集绘册》、《宋人集绘册》、《纨扇画册》、《宋元宝绘册》和庞氏旧藏的《历代名笔集胜册》（六册）者为最多。此未足以尽宋人小画，只是“集大成”的第一步耳。然已是历代“集册”里最浩瀚的一部了。

选画之功，以张珩、徐邦达二君为主；印刷之功，则始终由鹿文波君主持之。这部《宋人画册》的得以告成，是和他们几位以及许多从事于此的工作人员们的努力分不开的，例应书之。

1957年4月12日郑振铎序于北京

（《宋人画册》，郑振铎、张珩、徐邦达合编，中国古典艺术出版社，1957年）

《中国历代名画集》序言

这部画集所收的是故宫博物院收藏的中国古代绘画的一部分，这一部分古画都是在1949年全国解放之前被劫运到台湾去的。当然，被劫去的古画的数量是很大的，这里所收的只占其中的一小部分，即是其中的精品，是可靠的古画家真迹。所以，这部画集是一部古画的选集，并不是故宫博物院藏画的“附图目录”。这部选集分为上、下二册。上册收唐代到元代的绘画，下册收明、清二代的绘画。像这样的规模较大的画集，故宫博物院在过去还不曾出版过。过去出版的《故宫书画集》、《故宫周刊》和《故宫月刊》，都曾发表过一部分古画，但既无计划，又不按时代，更未将一个画家的作品，集中在一起，零星散乱，一无是处。现在这个选集，乃是纠正了他们的错误与混乱，而按照着时代和作家的顺序，有计划、有组织地编辑起来的。在其中，有一部分的古画从来不曾发表过。这样的一部中国古代名画选集，对于研究中国古代绘画和艺术的人们，是会有些用处的。

但我们现在，在这里，把这部《故宫博物院所藏中国历代名画集前编》印出，是具有更巨大、更重要的意义的。这部《前编》里所收的古画，全部已被盗运到台湾去了，现在把它们影印

出来，呈献于国内和国外的关心文化艺术的人们面前，这就严正的表明了：台湾乃是中国领土的不可分割的一部分，保存于台湾的所有的中国历代的文物、图书，以及其他珍宝——包括这个《前编》里所印入的和所有未曾印入的古画在内，都是属于中国政府和人民的。所有爱国的人民都有责任来保护它们，不使其遭受到任何损害，更绝对不能允许它们有被盗运到美帝国主义境内去的任何事故发生。我们郑重地在这里声明，凡是属于中国政府和人民所有的任何文物图书以及其他珍宝，当然包括所有的运台的故宫博物院的藏画在内，全都是神圣不可侵犯的。对于它们如有任何损伤或毁坏，全中国人民将会一致起来保护它们的。我们相信，这部画集出版之后的不久将来，我们便可以在北京故宫博物院再度见到全部原画的辉煌的展出。

这个《前编》，还只是《故宫博物院所藏中国历代名画集》的一部分。我们将要把现在收藏在故宫博物院绘画馆里的更多的古代名迹作为《后编》续行出版。在《后编》里，包罗的范围更广了，可能其篇幅要比这个《前编》更为巨大。

这部《故宫博物院所藏中国历代名画集》的《前编》和《后编》里所收的古代名画，绝大多数都是清代皇室陆续收集起来的，都是见于《石渠宝笈》和《秘殿珠林》的初、二、三编的六部目录书的著录的，只有《后编》里的部分藏品出于上面指出的范围之外，是在1949年全国解放以后逐渐收集起来的，像“扬州八怪”之作和晚清以来的名画，就是有意识地补充旧藏所未备的。也有少数的宋、元、明代的古画，是第一次见收于这个以皇宫的收藏为基础的故宫博物院里的。

中国古代绘画的收藏者，历代都以皇室为中心。私人的大收藏家不是没有，但是只有宋代以后的收藏家的记录才被保存下来。因为收藏过于集中了，所以一遇天灾人祸，特别是每遇到改

朝换代的时候，所有的古人的杰作，便都要遭到一次浩劫。有的时候竟全部毁失了，有的时候则分散到民间去。易代以后，再度收集，往往不过十存其二三而已。根据唐贞观十三年（639 年）裴孝源撰的《贞观公私画史》和唐大中元年（847 年）张彦远撰的《历代名画记》的记载，历代皇室收藏的绘画，到唐代大中为止，曾有几次大聚，几次大散。

最早的古画的收集者是汉武帝刘彻（前 140—前 87 年），他创置秘阁，以聚图书，在那里，想来“图”的数量是不会下于“书”的。汉明帝（58—75 年）很喜欢图画，特别开辟了专门的：“画室”，又创立了鸿都学，以集奇艺之士，“天下之艺云集”。到了汉末董卓篡政而遭到覆亡的时候（189—192 年），汉代所收集的绘画，几乎全都失去了。“山阳西迁，图画缣帛，军人皆取为帷囊。所收而西，七十馀乘。遇雨道难，半皆遗弃。”（《历代名画记》叙画之兴废）魏、晋二代的皇室都是嗜好文艺的，又努力加以收集。他们的收藏品颇为丰富。到了西晋末，刘曜攻入洛阳的时候（315 年），几乎全都毁散了。桓玄性贪好奇，他总想使天下的法书名画集中到他自己的手里，当他篡位的时候(402—404 年)，东晋皇室所有的古今真迹，全都被他所得。刘牢之派他的儿子敬宣到桓玄那里请求投降时，玄大喜，陈列书画，和他一同欣赏。桓玄失败的时候（404 年），宋高祖刘裕，首先命令藏喜到皇宫里去，载运书画出来。南齐高帝萧道成(479—482 年）是很喜欢绘画的人。他挑选皇宫里收藏的名画，不论其时代的远近，只选其精好的作品，加以批评、著录。从陆探微到范惟贤四十三人，评录为四十二等，二十七秩，三百四十八卷。他在“听政之馀”，早晚都加以披玩。梁武帝萧衍（502—549 年），更加看重古画，他收集得更多了。梁元帝萧绎，自己是一个诗人，同时也是一个画家，所以，古代的名画，充溢于他

的皇宫里。这是一个大集中的时代。但这个“聚”，不久就遭到十分不幸的大厄运了。侯景作乱时（548—552 年），内府所藏的图画数百函，都为他所焚。侯景失败后，所有的名画，都载到江陵去。554 年，西魏将于谨攻占汉陵时，萧绎（梁元帝）将要投降，乃聚名画法书和典籍二十四万卷，叫后阁 舍人高善宝放火烧掉它们。火炽时，萧绎他自己也要投入火里自杀。但宫嫔们牵住了他的衣服，将他救了。他在气怒之下拔剑砍柱，叹息地说道：“想不到我萧世诚竟到了这般地步！文化艺术的遗宝，今天晚上就毁灭尽了！”于谨他们在灰烬里边，还收集到书画四千多轴，载回长安去。陈天嘉时代（560—565 年），陈霸先也肆意在搜求名画，得到了不少。到了隋兵攻占了陈的首都（589 年），隋文帝杨坚命令元帅记室参军裴矩和高颎二人，把陈代王室所收藏的法书名画取了来，共得八百多卷。隋帝在东京的观文殿后面，建筑了两座高台，东边的叫做“妙楷台”，收藏从古以来的法书；西边的叫做“宝迹台”，收藏从古以来的名画。隋炀帝杨广到扬州去（616 年），把许多法书名画随身带走。在中途里，船翻了，那些字画，大半沦弃在水里。杨广被杀后，余存的字画，全归了宇文化及，后来又为窦建德所取。留在东都的东西，则为王世充所取。唐高祖李渊武德五年（622 年），捉住了窦建德和王世充，东西两都的秘藏的名迹，和带到扬州去的珍贵的法书名画，全都归了唐朝的王室。李渊命司农少卿宋遵贵用船载运到京师去。走到砥柱地方，船又翻了，救存下来的卷轴，还不到十分里的一二分。唐太宗李世民（627—649 年）特别喜欢字画，命人在民间购求了不少。根据裴孝源在贞观十三年（639 年）的记载，这时“秘府”及佛寺并私家所蓄，自魏高贵乡公以下的名迹，共二百九十八卷（其中二百三十卷是隋室官本，有的还是《梁太清目》里所载的），屋壁四十九所。武则天时代（684—705

年)，张易之请求女皇召集天下画工们修整内库图画。他趁机叫画人们各就所长，尽心模写。他们把新模写的图画，都装裱起来，和原件丝毫不差。其真迹却都归了张易之。他被杀后，那些画为薛稷所得。薛稷死时，又归岐王李范所有。他是唐玄宗李隆基（713—755 年）的弟弟。其初,他欲占为己有,不肯向李隆基报告。后来,害怕这个消息泄露出来,便把它们烧毁了。但也并没有全都毁失。他自己的收藏,连同薛稷的,还有其他各家的东西,后来全归了王室。天宝十四年(755 年),安禄山的兵打进长安时,王室的收藏,散失得不少。唐肃宗李亨回到了首都(757 年),他却不甚爱惜那些古代的宝藏。他随意地把它们赏赐给贵戚们。贵戚们也不爱好它们,就出卖给好事之家了。张彦远老家里,就收藏得不少。元和十三年(818 年)唐宪宗李纯向张家索取其珍藏的书画。张家只好将古代名迹和唐代名手画三十卷呈献上去。

这是唐代的记载。唐末，以黄巢为领袖的农民起义军在 880 年攻进了长安。唐代王室的所藏，恐怕是会散失得很多的。五代十国时代，梁、唐、晋、汉、周的五朝，此兴彼灭，速如传舍，五十四年之间，换了十三个皇帝。他们是不会有余力来收集什么艺术品的。倒是占据各个地区的“十国”的地方军阀们，其收藏反而丰富些，特别是西蜀和南唐二国，成为当时文化艺术的中心。黄休复在宋初作《益州名画录》（1006 年），李畋序之道：“益都多名画”，比他郡丰富得多了。因为唐二帝播越和诸侯作镇的时候，有名的画家们多跟随了来。所以，他们的作品便到处都有。宋朝伐蜀的时候（965 年），好像走进了堂邑。凡官署、寺观里的前辈名画，一点也没有损坏。但到了淳化甲午（996 年）李顺攻进成都时，却多半罹了浩劫。墙壁所绘的壁画，随房屋的倾圮而毁失了。各家所收藏的珍品也像决堤的水似的，流散了出去。现在所能见到的，只不过十之二三而已。

在中原，以汴梁为首都的宋朝，承袭了唐、五代以来的收藏，又经过从赵匡胤以下的好几个皇帝的收集，到了宋徽宗赵佶时代（1101—1125 年），王室的收藏，乃蔚成大观，盛况空前。赵佶他自己是一个画家，并且还很精于鉴别古画真伪。他集中了王室所收藏的魏、晋以来的名画，凡二百三十一人，计六千三百九十六轴，分为十门，随其世次而品第之，在宣和二年（1120年）编成了一部《宣和画谱》。这一部大书乃是总结前代名画记录的重要目录。其内容是：

一　道释门　四十九人　一千一百七十九轴
二　人物门　三十三人　五百零五轴
三　宫室门　四人　七十一轴
四　番族门　五人　一百三十三轴
五　龙鱼门　八人　一百一十七轴
六　山水门　四十一人　一千一百零八轴
七　畜兽门　二十七人　三百二十四轴
八　花鸟门　四十六人　二千七百八十六轴
九　墨竹门　一十二人　一百四十八轴
十　蔬果门　六人　二十五轴

从这个大总集里，可以看出，到赵佶他那时代，即十二世纪的初期，中国的绘画，是以道释人物画和花鸟画为主体的，其次才是山水画。靖康二年（1127 年），金兵占领了汴梁，俘虏了赵佶和他的儿子赵桓北去。《宣和画谱》里所收的六千三百九十六轴古今名画全都荡为云烟，或为金兵所取，或流散于民间。这个空前的大集中，很快地就以全部散佚为结局。

当时的贵族官僚们的收藏也很是可观。米芾的《画史》就相当详细地记述着他自己的收藏和他的所见。不知他的儿子米友仁从开封南奔到临安时，曾经携带了多少轴走，或尚保存了多少

轴。赵明诚、李清照夫妇的收藏，其散佚的情况是很凄惨的。我们读李清照的《金石录后序》，仿佛目睹她在流离迁徙中，怎样地把一件件的图书古物丧失干净的经过似的。这篇《后序》的描状，可能是南渡时代的图书文物流失情况的一个最近于真实的记载。

宋高宗赵构南奔，建都于临安（1132 年）。这是一个和南北朝时代的南朝相类似的偏安的王朝。赵构和他的子孙们陆续地把流散在民间的古代名画法书收集到王室宫苑里来。南宋末，周密曾记述他在乙亥（1275 年）岁秋，到宫苑去游览，最后到了“石渠，登秘阁”。

> 两旁皆列龛，藏先朝会要及御书画。别有朱漆巨匣五十馀，皆古今法书名画也。是日，仅阅秋收冬藏四匣。画皆以鸾鹊绫象辅为饰。有御题者，则加以金绫。每卷表里，皆有尚书印。防闲虽甚严，而往往以伪易真，殊不可晓。

由这里可以知道，在王宫的长期地尘封的时间里，古今名画法书还是有“以伪易真”的偷盗之风。它们曾有些流散于民间。但到了元兵在 1276 年占领了南宋首都临安的时候，那些收藏便全部散失了。可能其中有一部分是被运载到大都去，但更多的是许多贵族官僚们的“巧取豪夺”。周密在他的《云烟过眼录》里，曾详细地记载着某家某人的收藏目录。这个目录很重要，虽没有《宣和画谱》那么有系统，数量更没有那么多，但从那里可以考见兵燹流失之后的再度集中的情况。在《云烟过眼录》里没有提到元朝王室之所藏和大贵族“大长公主”所收集的名迹。柯九思曾做元朝的奎章阁“学士院鉴书博士”，从事于古代书画的鉴定工作，所以王室所藏不会是很少的。“大长公主”所藏，多有冯

子振、袁桷等人的题诗，其中尽有些“铭心绝品”。

明代（1368—1644年）王室的收藏，没有目录可查考，但可推想得到，数量是不会很少的。沈周的《客座新闻》曾述，在成化末（1487年）“太监钱能、王赐在南都，每五日，舁书画二柜，循环互玩”，其中多晋唐宋物。恐怕，那便是存于京都的明朝王室收藏的一部分吧。王室的收藏，被太监们窃盗而去，那也是常有的事。

在明代，贵族官僚们的收藏，见之于记载的很不少。朱存理的《铁网珊瑚》和《珊瑚木难》与都穆的《寓意编》，对于明代中叶的私家收藏，有很详细的记载。最大的一个收藏家是严嵩。他和他的儿子严世蕃收集了许多的古今名画，凡挂轴、手卷、册页计三千二百零一件，可以说是古今王室之外的一个最大的私人集中者了。嘉靖四十四年（1565年）他在政治上失败了，全部财产和字画，都被皇帝没收了去（详见《知不足斋丛书》本的《天水冰山录》和《钤山堂书画记》）。但明代的王室并不看重那些书画，隆庆中以“折俸”的办法，转移到了贵族官僚们的手中。梁溪华氏真赏斋和娄江王氏兄弟们（王世贞、王世懋）的收藏，佳品甚多。丰道生曾为华氏作《真赏斋赋》，历述其所藏名迹。王世贞所藏古画名目，则多见于他的《憺洲山人四部稿》和《续稿》的自己的叙述里。王世懋所藏古画名目，则见于他自己的《王奉常集》里。但当他们死后，他们的收藏大概不会保存得很久，也是陆续散失了。他们的珍品都为当时的大官僚地主们所得。

万历时代（1573—1619年）的大收藏家们有项元汴和张丑二家。项元汴所收的法书名画很丰富，且其鉴赏的能力很高明。他是一个大地主，财力雄厚。相传他开着“典当”，可以质典字画和书籍，而别的典当照例是不收那些东西的。因之，他得到了

不少名贵的图书、古物。

张丑的祖、父辈收藏得很不少，他自己也收得若干。他还见以他的朋友韩世能家的丰富而珍贵的收藏品。他因之撰了《南阳法书表》、《南阳名画表》、《清河书画表》、《书画见闻表》、《清河书画舫》和《真迹日录》等书，可以说是那时期的法书名画的一个比较翔实而详细的记录。詹景凤的《东图玄览》和郁逢庆的《郁氏书画题跋记》也保存着不少重要的记录。以后，就是大官僚地主董其昌的收藏时期了。他的收藏很不少，尤喜荆浩、关仝、董源、巨然以来的山水画，特别是元代四大家的作品，他收藏得最多。他所收藏的东西，其名目多见于他的《容台集》和汪砢玉的《珊瑚网》里。汪砢玉他自己也有不少的收藏品。他们都喜欢把古人的扇面和小幅的画（多半是从屏风上拆下的小方幅或圆幅）集合成大大小小的若干册（详见《珊瑚网》卷十九以下）。这对于名迹的保存和保护是有些好的作用的。还有李日华的《六研斋笔记》和《味水轩日记》，陈继儒的《妮古录》里，也记载着不少很重要的古人名迹。

这时，阶级矛盾已经尖锐到极点，农民大起义已经在各地陆续地爆发了。以李自成为领袖的农民军，几乎无敌地击破了反动的官僚地主们的武装军队。他们在1644年的3月，进入了明代的首都北京。但不久，清兵又由山海关开进来。李自成被打败了，清兵占领了北京。第二年，清兵又南下而占据了南京。在这样的兵火连天的日子里，古画是大量地流散，甚至大量地被毁。明代王室在南北两京之所藏，几乎全都失去了，许多官僚地主们的收藏也同时散了出来。这时，便有若干新朝官僚地主们出来收拾“烬馀”，以廉价得到了不少好东西。他们成了法书名画的新的收藏家。

这时候，有名的大收藏家，有梁清标、孙承泽、耿昭忠、嘉

祚父子、卞永誉和安岐。他们都在大收流散的古人名迹。梁清标所收的古画十分的精美。可惜没有记录存留下来。孙承泽著《庚子消夏记》，其中有他自己收藏的，也有他目睹过的东西，很多历代著名的重器、杰迹，充溢于其篇页里。卞永誉则撰有《式古堂书画汇考》，卷帙浩瀚，内容丰富，其中所载，不尽为他自己所有的，恐怕也不一定是他所经眼的。有许多是抄录前人的记录。但这一部大书，乃是《宣和画谱》以后的集大成之作，研究绘画史学的人们是要时时地放在案头参考的。安岐曾为清王室掌管过某种财务工作（盐务），所以，有很大的力量，能够大量地收购法书名画。他的《墨缘汇观》，便是他的藏品的记录。现在所见的许多古画，有不少是见之于这部书里的。

康熙时还有高士奇，也收到了不少珍奇的书画。他写了《江村消夏录》，以记录他的所藏和所见的东西。他的《江村书画目》（东方学会铅印本）则是他收藏书画的简目。他的许多书画，凡是不可靠的伪品，都呈献到清王室里去。这时的清王室已着意于收集古代的艺术品了。梁清标、孙承泽的收藏，多半已收入王宫里去。安岐的所有，也都进了宫。雍正时代（1723—1735 年），大军阀年羹尧势力雄厚，收藏的书画很多，而且也很精。当 1725 年，年羹尧被杀，他的家产也被没收的时候，他的收藏品便也全部都到了皇家的书画库里去。乾隆时代（1736—1795 年），弘历席祖、父余荫，同时又大加收购，并由大臣们陆续地呈献了不少珍品，便命令一批鉴定专家们，把皇室所收藏的书画，编为《石渠宝笈》一书，把其中有关宗教的字画，别编为《秘殿珠林》一书。过了若干年，又编成《石渠宝笈续编》和《秘殿珠林续编》。从这几部书所记载的古人法书名画目录里，我们可以看到，从明代的几个大收藏家们，到清初的梁、孙、耿、卞、安、高、年诸家的所藏，当然更有其他各家的，多半都集中

到清朝皇室里去了。这乃是宋代以后的最大的一次集中。那些历代画家们最重要的杰作，就那样地在皇室的深宫大殿里保存了将近三百年。

但分散在民间的珍品也还有不少。毕沅就是一个强有力的大收藏家。他和他的兄弟毕泷（字涧飞）肆力于收集古代的法书名画，曾得到很多重要的精品。他的《河间书画录》可惜我们不曾见到。如果那部记录还存在的话，其中一定有很多的有用的参考资料。他死于嘉庆二年（1797 年），死后不久，他的全部家产，连同所有的书画，便全都给皇家没收了。把乾隆晚年和嘉庆二十年间所得的，连同毕沅的收藏品，还有其他来源的东西，整理了一下，清帝便在嘉庆二十一年（1816 年）又命令儒臣们编成了《石渠宝笈三编》和《秘殿珠林三编》。此后将近一百年之间，清室的收藏便很少有所增加了。我们可以说，这《石渠宝笈》和《秘殿珠林》的初、二、三编的六部大书里所记载的便是清室所有的古今书画的总目录了。目外的收书也曾被发现过，但为数是不多的。在这个时间里，阮元曾到清宫里把其所藏的书画加以甄别，写了一部《石渠随笔》。胡敬则详细地著录了南薰殿所藏的名人画像（他参加《三编》的编辑工作，写了《西清札记》等三种）。

自从《石渠宝笈三编》的结集以后，清宫里的东西便渐渐地由“聚”而“散”了。很早的时候，清代的皇帝们便曾把王室收藏的字画，赏赐给大臣们和亲王们。但开始大批地流散的时候，是在 1860 年英、法帝国主义的联军侵入北京，把圆明园抢劫一空，并加以烧毁。圆明园各宫殿里所藏的法书名画和古物便多由英、法军队囊括而去。英国伦敦的大不列颠博物院所藏的一卷顾恺之画的《女史箴图》就是在那个时候被劫夺去的。后来，光绪庚子（1900 年）的义和团起义，“八国联军”占领了北京，清宫

里的书、画、古物，损失得就更多了。1911年清室宣布退位，外廷的三大殿，即太和、文华、武英三殿，成立了一个博物馆，名为“古物陈列所”，集中了热河行宫和奉天行宫的书、画、古物，公开陈列出来。清室历代收藏的书画的一部分才第一次和广大人民见了面。这时，溥仪曾经命令一些遗老们把王宫里收藏的书画，加以甄别、著录。这个著录，曾经有石印本数十册，把各殿各宫所藏的书画逐日地记录。袁励准还写了一本《中秘日录》，记他所见到的重要名迹（有稿本，未刊行）。这些，便是清室收藏的书画的最后一笔帐了。（再加之以古物陈列所出版的《古物陈列所书画目录》十四卷，金梁印的《盛京故宫书画录》七册，合而观之，则《石渠宝笈》和《秘殿珠林》初、二、三编里的东西，大概都收在那里了。）那次的甄别和著录，原是别有用意的，是要把较好的书画，偷偷地移运出宫的准备工作。果然，从1921年7月13日起到9月25日止，溥仪便以赏溥杰的名义，盗运出五百多函的宋元版本的书籍。从同年9月28日起到12月12日止，他又以同样名义，盗运出晋唐宋元明清的较好的法书名画一千二百多件。（见《故宫已佚书籍书画目录四种》里所记载的逐日“赏”出的目录。但后来找到的这个“目录”是残缺不全的。）因为是偷运出去，要避人耳目，所以所盗运出去的大都是卷子和册页一类较为小件的东西。凡是大件的挂轴，却难于盗出，所以大都还留在宫里。当溥仪被逐出宫的时候，清宫的“内廷”部分，成立了“故宫博物院”。这个博物院所宝藏的书画，便是溥仪所未及盗出宫的东西的全部，其中，挂轴特别的多。当日本帝国主义者的铁蹄将到达北京的时候，故宫博物院和古物陈列所的重要书画和其他古物，便南运到南京去。抗日战争开始之后，这一批东西又由南京而运到黔、蜀去。1945年冬天，日本帝国主义者投降后，国民党便把它们全部运回南京。1949年全

国解放前夕，他们又把其中的精品运到台湾去。这些，便是我们的这部《故宫博物院所藏中国历代名画集》前编所选印的历代名迹的来历。

当日本帝国主义者投降时，伪满宫里收藏的古代书画，即溥仪以赏溥杰名义盗运出去的书画的几乎全部（只有很少的一部分曾在天津陆续售出），流散到市场上来，除了有一小部分被毁损了的之外，大都落在国民党反动派的大官僚们或富商、地主们的手里，也有落在古董贩子之手，而被盗卖到国外去的。（我曾编过一部《域外所藏古画集》以记录流散在国外的古画。）中华人民共和国成立以来，立即积极地把这些流散的清宫收藏的书画逐渐地收集回来（大部分仍收藏在故宫博物院，小部分分藏在东北博物馆和上海博物馆）。但是拿《故宫已佚书籍书画目录四种》的著录来查对，失去的毕竟还有不少。

藏于南京而未被运到台湾去的故宫博物院和古物陈列所的画，经过我们仔细地审查，其中还有若干是真迹名品。这些，也都提存到故宫博物院里来了。

当清室编辑《石渠宝笈三编》的时候，和以后的时期里，大官僚地主阶级和新兴的买办资产阶级里也出现了好些大收藏家。在其间，重要的有孙星衍（有《平津馆鉴藏书画记》）、梁章巨（有《退庵所藏金石书画跋尾》）、韩泰华（有《玉雨堂书画记》）、吴荣光（有《辛丑消夏记》）、蒋光煦（有《别下斋书画记》）、梁廷枏（有《藤花亭书画跋》）、陶梁（有《红豆树馆书画记》）、孔广陶（有《岳雪楼书画录》）、顾文彬（有《过云楼书画记》）、杜瑞联（有《古芬阁书画记》）葛金烺（有《爱日吟庐书画录》）、方浚颐（有《梦园书画录》）、陆心源（有《穰梨馆过眼录》）和邵松年（有《古缘萃录》）等人。最后，则有庞元济（有《虚斋名画录》）、陈夔麟（有《宝迂阁书画录》）、裴景福（有《壮陶阁

书画录》)、景贤（有《三虞堂书画目》）和罗振玉（有《唐风楼藏 书画目》及《宸翰楼所藏书画目录》）诸人。最后记录流散于市场上的情况的，则有李佐贤的《书画鉴影》和李保恂的《海王村所见书画录》。那些著录里所记载的古今名迹，有许多流落到海外各资本主义国家的博物馆和私人手里去，特别是美国和日本，他们的相当可观的中国名画的收藏，差不多都是最近五十年来在中国市场上搜集而去的。从这些著名收藏者们的收藏里，故宫博物院和其他各地博物馆也得到了不少珍品。在其中，所有近百年来的许多作品，乃是清室的藏画所未曾收入的。

清室收藏的古今名画的一部分，包括收集回来的溥仪盗运出宫的部分在内，再加上收集起来的近二百多年来辗转在私人收藏者们手里的古今巨迹，便是现在的故宫博物院所收藏的东西。我们也即将把它们选印为《故宫博物院所藏中国历代名画集后编》出版。

这两部《故宫博物院所藏中国历代名画集》(《前编》和《后编》）可以说是已经包括了所有清室所藏和清代私人收藏家们所收藏的，现在保存在中国人民手里的古今名画的精英。这样的集大成的画集，是较之《宣和画谱》和《式古堂书画汇考》更有用的，因为它是第一次有系统地有组织地把这些古今名迹影印出来的。

1958年8月27日郑振铎序于北京

(《中国历代名画集》上下册，人民美术出版社，1958年初版。1964年重编再版，分为五卷，内容与初版本略有出入)

《中国古代绘画选集》序言

一

要花费很大的努力，才能比较恰当地选择出一百位左右画家们的作品，来表现中国从楚国帛画开始的两千四五百年的绘画艺术的发展的历程。在选择画家当中，我们尽量地着重于选出有代表性的，同时，并有作品存留下来者。这个选择是慎重的。为了使读者们对于本画册有更好的了解，有必要在这里把中国绘画的发展历程，作简要的叙述。

中国绘画的历史是极为久远的。在远古时代，劳动创造了艺术。中国劳动人民也就创造出了他们自己的绘画。当新石器时代，人类的艺术创造开始丰富起来的时候，中国劳动人民在他们创作的“彩色陶器”上面，用黑色绘画了种种的图案，最主要的是各种各样的几何纹的图案。那样的丰富多彩的形形色色的几何纹图案，还有绘画人物图像的，它们是人类想象力高度发展的成就，并表现了原始社会的劳动、生产对于大自然进行斗争的象征。西安东郊半坡村新石器时代遗址出土的彩陶上面，有绘画着

互相追逐着的鱼类，有在跳跃着的麋鹿，还有人的脸部，在其耳旁，有小鱼在游泳着。它们制作的年代离开现在，估计约为四千五六百年之前。中国绘画的历史就这样辉煌地开始展开了她的篇页。

中国奴隶社会，开始得很早。到了殷代（约前 1700—前 1122 年）已经是奴隶社会的成熟期了。安阳、郑州一带都出现了大规模的殷代文化遗址和墓葬。我们得到了大量的殷代的艺术品，在其间，雕刻品是很精美的，青铜器尤为宏伟而精致。在遗址里，遗留下不少“花土”，也就是用朱红色绘在木器上，并用贝壳镶嵌出种种花纹的遗存物（木器已腐烂无存）。这可证明，在殷代，绘画艺术是相当发达的。遗憾的是，没有什么具体实物存留下来，但铸在青铜器上的花纹，雕镂在白色陶器上的图案和用象牙、牛骨、鹿角以及其他骨、石上雕镂出来的花纹，都是很细密精巧的。殷代的奴隶社会的文化艺术的造就是颇高的。可以相信，其中有许多是出于有天才的奴隶们之手。我们从这些遗存品上，可以作为研究殷代绘画的基础。

西周和春秋时代，乃是中国奴隶社会的晚期。被剥削、压迫的奴隶们不断地创造出很多文化、艺术的成就来。但西周和春秋时代（前 1121—前 402 年）的绘画，我们也没有见到任何实物的遗存，还是要在他们所遗留下来的许多青铜器的图案花纹上，间接地看到他们的绘画的成就。在春秋时代，雕塑品已由图案化而倾向于实物形象的现实化，我们在蔡侯墓和河南新郑县出土的青铜器，还有陕西凤翔出土的和河南三门峡水库地区出土的虢国王子墓里的许多青铜器，都可以明白这一时期的几何纹和实物形象纹的图案是有了如何精美的发展。

二

更重要的是战国（前403—前221年）时期。这个时期是中国封建社会的开始。中国的长期的封建社会，一开始便以雷霆万钧、万马奔腾之势，在文化、艺术上充分地恣意地表现出昂扬独创的不凡的气概来。这个时期也可以说是中国古代艺术十分灿烂的时代。青铜器的铸造艺术，在这时期达到了空前的精美的程度；更有了种种惊人的新的创作品，像金银错的青铜器等，在洛阳金村出土的一面狩猎纹的金银错的青铜器，乃是一个大杰作。山西浑源、河北唐山、河南辉县、安徽寿县以及湖南长沙出土的各种青铜器，其图案花纹不仅具有地方特色，而且也达到了高度的现实主义的创造的成就。在长沙的战国时代的楚墓里，我们还先后发现了一幅《缯书》和一幅帛画，它们都是在丝绢上用朱色、蓝色和黑色绘画着人物图像的。《缯书》上，写有文字，并绘有各种神话里的怪物，帛画上则绘有一个细腰的美丽的少女的图像，其上绘有一条龙和一只凤鸟。可能只是画家的习作，但也可能是具有象征意义的作品。它们乃是中国绘画史上的最早的遗存的实物。在木刻的人形俑上，他们也用彩色绘画着脸部的眉眼口鼻以及衣服上的花纹等等。这些木俑有时还穿上绢绸做的衣服，那些衣服上的图案，也是绘饰上去的。这也可算是绘画的遗迹。中国绘画史就在这时候正式开始了。

三

秦始皇帝在公元前221年统一了中国，建立了中国历史上的第一个封建大帝国。他把战国时代的各个地区的封建王国的艺术

品，全部集中在他的国都咸阳来。他把掳获来的兵器，熔铸成十二个大金人。如果在那个吸取了广泛而繁杂的艺术来源的基础上发展起来的秦代的新的创作品还存在若干的话，一定是很可惊人的。可惜不久之后（前206年），咸阳就被项羽的兵烧毁了。简直是什么艺术品也没有留下来。但就我们现在所见到的从骊山秦始皇陵下出土的一个大瓦当和一对生气勃勃的陶俑，便可以想象得出，秦代的艺术品是如何的气魄宏伟，功夫精致。

汉帝国（前206—220年）继承了秦代的疆土，同时也继承了秦代的艺术。这个时期乃是中国封建社会的上升、繁盛，并逐渐趋于成熟的阶段。封建社会的早期的在短促的秦帝国已经开了花而还来不及结果的艺术创作，在汉代才完成了她的事业。汉代的艺术继承了春秋、战国和秦代的传统而大为发展，且有了她自己的新的成就。在这个时代，我们才有了丰富的绘画的存留。过去研究中国绘画史的学者们，包括唐代的学者们在内，对于汉代的绘画作品，都是罕见著录的。宋代以后，汉代的绘画已经绝迹不见于世。但在今天，我们却比他们更有幸运，得以见到不少的汉画。这些汉画都是以壁画的形式而存在着的。在那里，我们可以看到封建社会的阶级矛盾来。

中国壁画的传统是很古老的。大诗人屈原曾见到楚宗庙的壁画。可能壁画的产生会比它的时代更早。汉武帝在他的宫殿的壁上画过天地太一诸鬼神像，汉光武帝在云台画过二十八将图像。汉明帝画过经史故事在宫的壁。地方官吏也在其官邸或学宫的壁上画壁画，像成都学宫壁上，画的是盘古、三皇、五帝、三代君臣与孔子七十二弟子图像。又各地都府厅堂上都画有东汉初、自建武年间（25—55年）到阳嘉年间（132—135年）的历任地方长官的图像，并证明其品德。王延寿的《鲁灵光殿赋》，描写鲁王的灵光殿的壁画特别详细。这些，全都没有保存下来。我们今

天所见到的乃是绘画在汉代墓室里的壁画。这些有壁画的汉墓,今天发现了不少。在辽宁省辽阳已发现的有壁画的汉墓有六处。北园的汉墓,四周都是石板的墙壁,壁画就画在石板上,色彩很丰富,尤善于利用朱红、黄、黑、白诸色,构成了很鲜艳,很生动的画面。画的主题是墓主的生前的宴饮和出行的情形。墓主如生前似的,坐着饮酒,并观看杂技的表演。杂技有弄丸、跳剑、舞轮、反弓、长袖舞。乐队则坐在一边,在吹奏着各种乐器。出行图和车队在前进,也有骑队在前进。那些马匹和骑者们都画得轩昂活泼极了。棒台子屯的汉墓的壁画比较地更为完整。墓门石柱上画两个手执兵器的守卫的兵士,还有两只在张嘴吠叫着的守门犬。门内的两壁画着杂技的表演。主室的四壁,画着车骑行列及房屋。在主室的左右小室的壁上,则绘画着大型的人物图像,那是墓主和他的宾客在宴饮。后边的小室是庖厨,画着种种的食物,或者屠杀,或用铁钩悬挂在高处,或在笼中。在墓室的顶上则绘着流动的云纹,象征着天空。其他四个墓的壁画,大体相同,汉代的大地主、大官僚们的奢靡欢乐的生活,乃是建立在被剥削阶级的呼寒号饥的基础之上的。金县、营城子的汉墓壁画,很有名,但显得粗率,且所用的彩色以黑、白为主,红色很少。不过,其气象还是豪迈的,笔踪所至,纵横如意。还有洛阳出土的画在汉墓砖上的绘画,也流传得很广,那时代可能要比较晚些。

河北望都发现的汉墓壁画是另一种方式。它以砖券构成,必须在砖上先敷白灰,然后在白灰上勾勒墨色的线条,最后才施加彩色。前室的两壁画着墓主的僚属正在向他致敬,壁的下层则绘着鸳鸯、白兔、酒、羊、獐子、鹜、鸡等。似是因为没有后壁,布置不了“庖厨”,故将那些动物及酒等,放在壁的下层。在那里,也充分地表现出官僚地主们的享受与残酷的剥削来。

山东梁山保存下来的汉墓，也是用砖砌成的，故其壁画的手法，和望都的相同，壁画内容，也大致相同。

在这些汉墓壁画里我们可以看出汉代绘画的成就来，其作风是多么写实，其技术是多么成熟！汉代宫殿庙堂壁画的“具体而微”的模型，已在这些汉墓画上见到了。规模比较更大的乃是山东嘉祥的武氏祠，长清的郭巨祠，济宁的两城山等处的石刻画像群。还有滕县和河南南阳、江苏徐州各地，都出现了大量的石刻画像的汉墓。那些，都是把壁画易为石刻，要使之更为保存永久的。其题材比起壁画来，更加广泛了。除了刻着墓主的生活之外，还有不少神话人物和历史故事。那些传说与故事也便表现了封建社会的道德与法律的具体化。他们大都是线条阴刻的，或粗率的很浅的半肉雕。有人不承认它们是属于雕刻一类。在有壁画的汉墓没有发现之前，它们乃是研究汉代绘画的唯一可靠的资料。

还有大量的画像砖也在河南、四川等地出土，他们都是墓砖，其上面也刻划或捺印有各式各样的图像。在那里，却出色地表现着劳动人民进行生产劳动的种种形象来。那是很可珍贵的少有的作品。那些，也是研究汉代绘画的资料的另一种来源。

四

汉帝国因阶级矛盾的一天天地加深，终于爆发了几次的农民大起义，而使之覆亡。代之而起的，乃是三分天下的魏、蜀、吴三国（220—280 年）。他们的创立者们，曹操、刘备、孙权，都是从反抗农民起义起家的。但不久，又由一个大军阀官僚司马氏所并吞，而成为统一。司马氏建立了晋的王朝（225—420 年），但其统治却十分地混乱不安，其初是诸王争杀不已。其后乃由从

汉末以来就迁移到内地来的被压迫的好些北方的少数民族，乘机起来，占据了中国的北部和西部。那时，共有五个少数民族，建立了十六个国家（其中也有汉族在内），这就是历史上所谓“五胡十六国”（136—439年）。在三国、两晋的不稳定的统治下，其绘画，流传下来的很少。但在甘肃、敦煌莫高窟里所发现的最早期的画像砖，还有一部分的壁画看来，汉代的传统还是强固地保存着。古代画史所著录的这时期的画家魏有四人：曹髦、杨修、桓范和徐邈；吴有二人：曹不兴与吴王赵夫人；蜀有二人：诸葛亮及其子瞻；晋有二十三人：晋明帝、卫协、王廙、顾恺之、史道硕、戴逵等。今独有顾恺之的作品还有些保存着。

“顾恺之（346—407年）字长康，小字虎头。晋陵无锡人，多才艺、尤工丹青。传写形势，莫不妙绝。”大政治家谢安称赞他的画道：“你的画是从有人类以来没有过那么美好的了。”他尝画一个人像，数年不画他的眼睛，有人问他缘故，他道：“身体四肢的美丑，关系不大，写照传神之处，正在眼珠子那一点地方。”他又画晋中兴帝相列像，非常的精妙。义熙初，为散骑常侍。兴宁时，瓦棺寺刚刚建成，和尚们请施主写捐册，没有一个人写的有超过十万钱的。但顾恺之却写上了百万，他向来很贫穷，他们都以为说大话。后来，和尚们来收款了，恺之道：“给我一堵墙壁，待我来画。”他闭户绘了一个多月，画的是一尊维摩诘像，全像画毕，就剩下点眼珠子了，他对和尚们说道：“第一天看的人要布施十万，第二天看的要布施五万，第三天可照例请布施。”等到开门观像的时候，光彩耀目，布施的人纷纷地赶来，一会儿就得到百万钱。他的画，《贞观公私画史》著录的凡十七卷，《宣和画谱》著录的九卷。其中《女史箴图》和《斲琴图》等卷，都不见于裴孝源的著录，其来源是很可疑的。今天，我们见到的有《女史箴图》、《洛神赋图》和《列女传仁智图》。

《洛神赋图》和《女史箴图》都有好几个本子。很可能，这些卷子都是不同时代的摹本，或托名于顾恺之的古本。但“典型犹在”，我们可以把这个卷子作为这个时代的人物画的好范本来看。在那里，我们可能见到顾恺之的作风的一斑，也可以见到公元三、四世纪的中国绘画的作风的一斑。

五

晋的王朝因大乱而南迁，后又为刘裕所篡夺，成立了宋朝(420—479 年)，以后，相继地成立了齐、梁、陈三代，但均偏安于江南，没能统一中国，故称为南朝。在中国的北方，则为拓跋氏的魏所统一，称为北朝。这南北朝对峙的局面，经过了二百零四年（386—589 年)，魏又分裂为北齐与北周。直到杨坚在公元 581 年建立了隋帝国，并在公元 589 年并吞了南朝的陈代之后，中国方才重行统一，有了比较安定的局面。

南北朝的绘画，特别是北朝的，还有幸地大量地保存于甘肃敦煌的莫高窟里。敦煌是汉代通往西域的交通要道。佛教的输入中国，这里是主要的经过的路线。莫高窟在公元 366 年就开始成为佛教的一个洞窟寺院。以后，各代继之而开凿的洞窟，到元代为止，为数在一千以上。现在保存的，有四百八十个洞窟。在那里，可确知其为属于魏代的，凡二十二窟。在那些洞窟里，壁画是最辉煌的艺术成就。其次是塑像，它们也是惊人的完美，作为受到印度佛教艺术的影响，其题材几乎全都是属于佛教的，但在绘画艺术上却仍以中国的优良传统为基础。这样的融洽而有创造性的中、外结合，便产生了光辉灿烂的敦煌壁画。《尸毗王本生图》画的是《佛本生经》的故事之一。佛的前身尸毗王为了要救一只鸽子，把他自己割肉喂鹰（第二五七窟)。《萨埵那太子本生

图》则写佛的前身是萨埵那太子，他见饿虎，便以自己的身体喂了它（第二五四窟）。《鹿王本生图》的主题则有所不同。佛的前身成为一只美丽的九色鹿王，他在江边救起一个溺水的人，但那人却恩将仇报，向国王报告他见到鹿王的事。国王来捕捉他，但为他的救溺的行为所感动，允许鹿王可以任意行走，不得捕捉（第二五七窟）。这一类的佛教故事画都以长卷的连环画的形式出之。菩萨像的衣服是紧贴于身的，乃是显著的印度的风格。所谓“曹衣出水”者是。但从整个画面来看，仍是中国民族形式的。所谓“水不容泛，人大于山”，即主题人物特别突出，而山水树木只是作为背景，大小的比例，可以不顾的，在这里有了最典型的画面。在二四九窟窟顶的狩猎图里，还出现了东王公、西王母和青龙、白虎等中国神话里的人物，那便连题材也都是中国的了（《说法图》）。

西魏时代的一个洞窟（第二八五窟，537—538 年）有著名的《五百强盗故事图》，也是以连续的画面，将这个故事逐渐地展开的。在那壁画里，人物的面相特别显得清瘦，这和云岗、龙门的魏代造像以及石刻的造像神里所见的佛，菩萨像是完全相同的。

隋的一代（581—618 年），统治的时间虽然很短，但在莫高窟里却留下了九十六窟之多，那些壁画的风格是另具一格的，好用冷色（蓝色和绿色）。

在隋代的壁画里，表现社会生活的画面特别丰富。它们在佛教故事画里绘写着纯然中国社会的景色，像角牴、射箭、牛车、马车、舟渡、捕鱼、耕作、取水等等。在那里，像汉代壁画，画像石和画像砖上所有的那些劳动人民的生活速写的传统便留存在这里了。

有名的画家们，在南朝的，宋有三十四人，南齐有二十八

人，梁有十九人，陈有三人，其中以陆探微、宗炳、谢赫、张僧繇为最著。在北朝的有名的画家们比较少，以杨子华为最著。他们的作品全都不曾留传下来，所以不能对他们的作品有什么研讨。

隋代的大画家，有展子虔、董伯仁、郑法士及杨契丹等二十八人。其作品大都已泯亡。现在我们所能够见到的，只有展子虔的一卷《游春图》。在那卷画里，我们开始见到六朝以来绘画风格的大变革。子虔开创了后来山水画的一个大宗派。他的《游春图》山水和人物的大小比例已是很正确的了。人物在大自然里找到了适当的地位，而山川不再成为人物的衬托，而成为独立的画题。《历代名画记》云："展子虔历北齐、周、隋，在隋为朝散大夫，帐内都督。"他的画独创一格，有新的作风，故《后画品》说："董（伯仁）与展皆天生纵任，亡所祖述。"《宣和画谱》云："写江山远近之势尤工，故咫尺有千里趣。"这个描状，恰好可用在形容《游春图》上面。

《游春图》是中国绘画史上有名画家的第一幅画，同时，也是第一幅重要的山水画，因此，显得特别重要。这卷画并不很大，也不怎么长，但画中所包含的景物却是广阔无垠。我们看到可爱的祖国的春天和那个季节的江山，那么碧油油的春水，那么娇嫩的新绿，那么雄壮的大山，把虽形象细小而神态轩昂的若干人物，配置在那里，越发显得"咫尺有千里之势"，这乃是第一幅极美妙的山水画。山涯水脚，均以金线作勾勒。这也是开始于他的一种方法。后来，北派画山水的人就一直沿用下来。

他们都曾画过壁画，主要是佛寺里的宗教画，可惜一堵墙壁也不曾保留下来。我们见到敦煌莫高窟那么丰富的隋代的壁画时，可想见他们的作风是会多少遗留些在那里的。

六

隋帝国是很短促的。因了统治者的官僚地主阶级的加紧剥削，又因对外战争的需要，横征暴敛得更加甚了，不久，便爆发了农民大起义。但很快地便为一个地方军阀李渊所利用。他建立了唐帝国。

唐代（618—907 年）的大帝国是继承了隋代的基业的，正像汉帝国之继承了秦的一样，但他发挥着更大的力量出来。他的统治者是比较英明的，采取了各种措施，有一个时期，缓和了些阶级矛盾。人民生产力大为提高。文学艺术也因之大为发展。她和汉帝国可以说是中国封建社会的长期历史上的两个繁荣的时代。唐 代初期的绘画艺术也是继承了隋代的，有好些画家是由隋入唐的。他们把隋代的绘画传统带到了新朝的唐，而开创了唐代的更为光辉的画坛的先路。

唐初画家，最重要的有阎立德、立本兄弟。立本尤为有名。立本在公元 668 年做了右丞相，世人有“右相驰誉丹青”之称。他尝到荆州，看张僧繇画，第一天看时，说道：“只是虚得大名耳。”第二天又去看道：“还不过是近代的好手。”第三天再去看，才佩服地说道：“名下定无虚士！”坐卧观之，留宿其下，十天不能离开。他是那样勤劳地学习着。他对于人物画有特长，绘画当代人物尤工。他画过《秦府十八学士图》，画过《凌烟阁功臣二十四人图》等。他画的《历代帝王图卷》，今尚存于世。这一画卷，画的是汉昭帝、汉光武帝、魏文帝、蜀主刘备、吴主孙权、晋武帝、陈文帝、陈宣帝、陈废帝、陈后主、北周武帝、隋文帝及隋炀帝，共十三人。颇疑是缺佚了前面和中间的部分，不是完整的。只就这十三个帝王像来看，每个像的构图都是经过精心的

研究的，连其侍从们的像也是有组织的配合。那些脸部的表情也是各个不同的，充分地足以表现出其所绘写的人物的内在的性格。在人物画方面，无疑地它是一卷大杰作。

从贞观（627—649 年）到开元（713—741 年）间，唐代的封建社会是走上坡路的。没有什么大的战争，人民的经济生活，比较地安定和繁荣。出现了不少大诗人和大艺术家。大画家吴道子就在这个时期的末叶，挺出于世。

吴道子又名道玄，是东京阳翟人。少年时，很穷苦。他先学书法，没有什么成就，而改学绘画，很快地便有了大名。他在长安和洛阳，在寺院的壁上，画了不少壁画，相传有三百余间，可惜连一堵墙壁的画也没有保存下来。唐明皇知道了他的技能，便召他入宫内，做皇家的画师。在天宝（742—755 年）时候，明皇忽然忆念起蜀中嘉陵江的山水，便命吴道子到那里去写生。他回来后，明皇问他情形，他答道："我没有带回粉本（即画稿），全都记在心里了。"明皇就叫他在宫里大同殿上绘写 出来。三百多里山水，他一天工夫就画成了。同时的另一位大画家李思训，也在画这个图，却整整地画了几个月才完成。他画壁画，都是自己起稿，然后由他的弟子们上颜色的。有几处壁画，他只用墨笔画成，后来的人却没法加上彩色。他画圆光，都不用尺度规画。每逢他画圆光时，观者如堵。他立而挥扫，势若风旋，一笔便成。他最有名的题材是《地狱变相》。他把达官贵人们也画在地狱里，同样地戴上桎梏。这是很大胆的作法。据说，看他《地狱变相》的人们都很受到感动，因之，屠夫和渔夫都改了行业。在技术上，他创造了新的画法，那就是他所用的线条是"莼菜条"，比之古时所沿袭的线条"铁线描"的，大有进展。"莼菜条"的长处就是能够表现"高侧深斜，卷褶飘带之势"，也就是有更好的对于人物形象的活泼生动的变化，或者可以说，是有透

视感的，今传的吴道子作的《送子天王图卷》，正足以说明他的“莼菜条”画法。净饭王抱着他的儿子——初生的释迦牟尼，到神庙里去，诸神们匆促地匍伏下拜。那衣冠庄严的净饭王，以及他的侍从们，他怀中的婴儿，匍伏在地上的诸神们，个个人的表情不同，肤肉须发，都充满了力量。后人称他的画风为“吴家样”，又称曰：“吴带当风”，那就是说，他所画的衣带，像在风中飘拂着似的。他的画，在壁画之外，在北宋末，还保存了九十二幅，但现在却只存留着这幅相传是他作的《送子天王图卷》了。可能这幅画是宋代的画家所拟仿的，但其作风无疑地乃是吴道子的，故可以代表他的作品。

他同时的大画家李思训和他的儿子李昭道，都是以画工细的山水画著名的，乃是从展子虔的画风里一脉相传下来的。可惜他们的真迹一幅也没有流传下来。还有大诗人王维，也能作画，开创了后来“文人画”的风气，他的真迹也不曾被保留着。在下面，我们将看到他们的继承者们的作品，也就足以代表他们的作风了。

韩干的画马是唐代同类画家们里的一个杰出者。他少年时很贫苦，在酒店里替主人送酒。诗人兼画家王维认识出他的绘画的才能，便帮助他去学画。他专心一志地学了十多年的画，便成了一位名画家。他画的马，跃腾轩昂，极具骏逸有力的感觉。我们常常感到，唐代的马匹是十分受到重视的（相传一位唐朝皇帝的马厩里，竟蓄有四十万匹之多）。因之，艺术家们也十分着力地在塑造、绘写马匹的各式各样的神态。唐太宗李世民陵庙壁上的《昭陵六骏》的浮雕，和许许多多唐墓里出土的泥俑的马，都显示出那个时代的塑造艺术，对于这个人类所爱好的动物是特殊地雕塑得精工入神的。在绘画上，韩干的画马就是其代表。我们看他的那幅《照夜白》——一匹唐明皇所喜爱的骏马——是多么神

骏啊！大有不受羁勒之意。从身形、体态到精神都给人以要从被羁勒的不自由的奴役情形里竭力想解脱出来的样子。他还有一幅《牧马图》，也很好。他不仅善于画马，也善于画人。大画家总是多才多艺的。

在绘写宫廷妇女方面，唐代画家们也有专家。张萱和周昉二人乃是这时期的代表们。张萱擅长于画妇女和婴儿。他有一幅《唐后行从图》还流传于世。周昉的年代较张萱稍晚些（约763—804年）。他字仲朗，又字景玄，是长安人，他的家世是贵族家庭。他是有名的人物画家。他曾和韩干一同画了郭子仪女婿赵纵的肖像。郭子仪的女儿说，韩干的画“空得赵郎状貌”，而周昉的画则“得赵郎情性言笑之状”，他大概相当熟悉当时的宫廷生活。他的《簪花仕女图》，描写宫中妇女们的骄奢浮逸而慵困无聊的生活，是极能把握到其内在的苦闷的。物质生活是优裕丰盛的。个个妇女是身体丰厚，装饰妖艳。有的牵小狗，有的玩仙鹤。但她们的神情上所表现的是多么空虚、寂莫而郁闷啊！还有《调琴啜茗图》和《纨扇仕女图》，相传也是他作的。其作风确是相近，在那个时期，画仕女画的，大都是那样丰腴的面貌。所谓“周家样”的，大抵正是能够表现那个时期的贵族妇女们的典型吧。

韩干的宗人韩滉（723—787年）是一位和阎立本同样的在政治上有显赫地位的画家。他做到检校左仆射、同中书门下平章事。但在闲暇的时候，他却喜欢作画。他的画，以人物、牛马为最好。他的《文苑图》最为有名，写四个文人，或倚树微吟，或执笔凝思，或坐在山石旁沉默地在构思想象，形象和神态都表现得很美好深入。他的画牛有独特之处。他的弟子戴嵩乃以画牛成为专家。《宣和画谱》说起过，从前有人说，牛马是眼前习见的东西，最不容易画得像真。韩滉的牛其造就却高人一筹。他的

《五牛图》足以代表唐代画牛的作品。那五匹牛的体态个个不同，却有一个共同点，都能够表现出牛的忍耐、负重和耐劳的特性来。牛在封建社会的农业生产里是不可缺少的动物。他为了画牛，便也很接近于农田生活。因之，农村里的农民的生活便也成为他所喜爱的画题。他曾画过好几幅《丰稔图》，那都是描状农村秋收时庆祝丰收的情形。相传为他所写的一幅《丰稔图》今还保存着。

从唐明皇天宝十四年（755 年）安禄山的大变乱时候起，唐帝国便一天天地走下坡路了。随着军阀的割据与战争的频繁，人民生活也艰苦异常，官僚地主的剥削与榨取，日益加紧，阶级矛盾也便更加尖锐了。在绘画上表现这样的矛盾的作品几乎没有一幅存留下来。许多画家们都逐渐地从首都长安避难到比较平靖的地方去，西蜀和江南两地，尤其成为画家们安身之所。孙位和刁光胤等避难入蜀，成为四川画派之祖。刁光胤是一位花鸟画家。他的入蜀，开创了黄筌的一派。孙位画人物，也能画水。同时有张南本，则善于画火。有一次，他在成都金华寺大殿里画八明王，那时，有一个和尚，游礼到那个寺里，整衣升殿，看见壁间所画的火，势焰逼人，几乎惊吓得倒地了。孙位的入蜀，是在黄巢大起义，占领了长安，而唐僖宗李儇逃避到成都的时候（881年）。他是会稽人，故自号会稽山人。后来又改名为遇。他写的《高逸图》，今还保存着。《高逸图》绘写四个文士般的人物，都席地而坐，各有侍从们在服侍着。这四人分为四组，可各自独立，也可以说是有关联。在同一的环境里，充分地表现着晚唐时代士大夫们，即地主官僚阶级里的人物的优闲奢糜的生活。它不但是一幅很好的人物画，也是可以表现晚唐时代的生活的一面。

倒是在敦煌千佛洞的佛教壁画上，我们还可以见到些被压迫的劳动人民的生活。那些画面正好和孙位《高逸图》，周昉《簪

花仕女图》成为黑白分明的对照。当然，在初盛唐时代的敦煌壁画上，也还表现出丰满繁华的生活景象出来。人物形象不是“曹衣出水”地那么瘦削的了，而是丰腴的充满了自信的生活的现实的表现。但到了晚唐，壁画的作风便也随之而枯瘠、草率起来。

七

唐帝国在农民大起义里覆灭了。从农民起义队里叛变了的朱温，取得了统治权。在公元 907 年成立梁的一个朝代。但好些地方军阀却不服从他的命令，各自独立起来，建成了十个国家。而北方契丹族建立了辽国，西夏族在西北建立了西夏国，他们都不断地侵入内地来。在十国里，以西蜀、南唐为最重要，且有显赫的艺术成就。继梁代而递兴的，有唐（李克用）、晋（石敬瑭）、汉（刘知远）、周（郭威）的四个朝代，他们兴起得很快，灭亡得很快，连同梁代，号称“五代”，总共不过五十四年而已(907—960 年)。直到公元 960 年赵匡胤取得了帝位，建立了宋代，那个十方割据的局面，方才终止，中国复归统一。封建社会的统治便又有了较长时期的稳定。

在这五代十国的短促而不稳定的时期里，绘画的活动，只在三个地区有相当好的成就，能够继承唐帝国时代的优良传统。一是中原地区，即所谓中央统治政府所在的地区；二是西蜀地区；三是南唐地区。

中原地区的画家们有荆浩、关仝二人，他们都是伟大的山水画家，对于后代有很大的影响。荆浩在唐末隐居于太行山中，他向大自然学习，肆力于描写他所熟悉的中原的山水。他写过一本很切合山水画家们实用的《山水诀》。他自己曾说，在深山中见到古松，就想写状它，凡画了数万本，才得表现出松的真相。由

此可见他对于真山真水的摹写的辛勤。他的《匡庐图》说明了他的山水面的成就的一斑。他把捉住大自然的景色的特点，而以感人的笔法，有力量地美妙地永久地显现在人们的面前。他的山水画显然地是比唐代的同类的画人们有了很大的发展的。在全幅构局上，是具有胸中包罗万象的气概的，是一望无垠的祖国山河，是居高临下的鸟瞰的旷远爽朗的气象。

关仝是荆浩的后起者，他向荆浩学习，几乎超过了荆浩。他也绘写着中原地区的高山大川，深林幽谷，创作的气势是雄伟的。他的《山溪待渡图》，具有幽深峻峭的深山密林的现实感。他和荆浩一同开创了一个山水画的新局面。使山水画在中国绘画里成为最主要的一个类型，他们是大有力量的。他们的惊人成就，鼓舞了很多的后代的画人们。

江南的南唐国（937—975 年）的绘画和其他文艺活动就比中原更加热闹了。南唐国的几代统治者们都是喜爱文艺的，他们本身也是诗人和画家。他们成立了画院，罗致了有名的画家们在院里。后主李煜曾创造了“战笔”的画法，但不曾有一幅画流传下来。在画院里，有周文矩，善画仕女画，继承了周昉的风格。现存的一幅《重屏会棋图》表现出他的很高的成就。除了画中人物的精工、生动之外，就是在屏风上所绘的“山水”画，也是很高明的。有顾闳中，也善于描绘人物。有一次，后主李煜听说他的大臣韩熙载天天在宅中欢宴歌舞，就命令顾闳中去写下那些放纵欢乐的生活情况，那就是《韩熙载夜宴图》的这幅巨制。在这个长卷里，顾闳中成功地描绘了从宴会的开始到曲终客倦的结束。说是一个长卷，其实可分为独立的五段。主人翁韩熙载在卷里表现得很突出，他在每个场面上都有出现，他自己还表演着鼓手的一个角色。每一个宾客和歌者、舞者、奏乐者的身体姿态，面貌神情以及手足的动作，都是动人地精工入妙，一看就知道是

出于一个纯熟高超的人物画的高手的笔下。

卫贤是长安人，流寓于江南。在李氏宫廷里为供奉，善于画楼观人物。他的《高士图》原来有好几幅，现在存留的乃是《梁伯鸾图》的一幅，写梁伯鸾夫妇相敬如宾的故事。这幅画不仅人物是出色的，更重要的是代表了中国画里的“宫室”画的一派。我们仔细地观察《高士图》的房屋建筑，就知道“宫室”画家们的最早的作风和画法了。

赵干是南唐画院里的学生。他的长卷《江行初雪图》，是今存的最早的一幅以中国特有的图卷的形式来描写长长地展开的大自然的景色的，较之荆浩、关仝们的以挂幅来表现深远之山景的又有不同。仿佛使人和画家一同坐着船，在冬天初雪的江南天气里，沿着江水，一路驶去。路上遇见的是纤夫们的辛苦拉纤，在严寒中战栗着，遇见的是在枯芦败叶的迎风萧索声中的捕鱼人们，遇见的是小艇冲寒而来，遇见的是渔夫们在临江的窝篷里等鱼上网，他们都是劳动人民，而且全都是少衣缺食地在冷风里战抖着。还遇见不少乘驴戴笠的旅行者们，连他们穿戴得厚厚地，还寒态可掬呢，何况赤着双足的捕鱼拉纤的人们。这幅画的意义是很大的。

南唐的山水画家，以董源为最有名。他创始了山水画的另一大宗派。假如说，荆浩、关仝的山水画是代表中原地区幽峭的深山密林的话，董源的山水画就代表着江南地区的多云多水，变化万端的润湿而色彩丰富的景色了。他的影响在后来是很大的。他的《潇湘图》乃是一幅气象阔大的山水画，用不多的颜色，但表现出丰富多彩、热闹非凡的一个大场面。在“千岩万壑，重汀绝岸”的背景里，有渔夫们在合力拉起大渔网，在岸上有很多人们在吹吹打打地迎接一位贵官，(或迎接什么神道吧?) 在湖面的船上正有不少人在答礼，在即将上岸。人物虽小如豆米，但其神情

体态是活泼异常。

还有一位徐熙的，以画花鸟画有名。他善画江湖田野里的雁、鹭鹚以及其他水鸟和汀花、蒲苇、水藻、园蔬、芍苗以及鱼虾等等。但今传的他的作品没有一幅可相信其为真迹。

西蜀的画苑也是很热闹的，在其中，最有名的是黄筌的一家。黄筌和他的两个儿子黄居寀、黄居宝，都是画花鸟画的专门名家。宋人说：黄家富贵，徐熙野逸。那就是说，徐熙画的是田野里的花鸟，黄筌父子们画的却是宫里所有的珍禽瑞鸟，奇花怪石。筌字要叔，成都人，他的画是多方面，但最长于花鸟。淮南送了几只鹤到四川来，蜀主叫筌绘写六只鹤于偏殿的墙壁上，精彩生动，比活的鹤还有生趣。活的鹤常误认为亦是活的同类，跑到壁画的边上去。蜀主叹赏，就称那个殿为“六鹤殿”。筌又在一个殿的四壁上，画了四时花竹，兔雉鸟雀。有一次，有一个官儿执着一只白鹰进殿来，它认为壁上的画雉为真的，掣臂欲去飞攫者好几次。这里所选的《珍禽图》乃是筌给他儿子临摹的写生的画稿，可以看出他对于鸟雀、昆虫等生物的观察的仔细与绘写的精工不苟。

无名氏的《秋林群鹿图》必须特别地介绍出来。这是一幅色彩异常丰富，具有图案美的描写秋天森林里的群鹿的生活的。那鲜艳夺目的秋天的树林，加上了惹人喜爱的鹿群，其本身就是一幅大自然的最美的景色。那种色调的谐和而繁缛，表现出唐五代的动物画的最好的和最高的成就。

同样的丰富而美丽的山林与鹿群生活的画面，也表现在辽代寝陵的壁画上。这陵墓在内蒙古自治区林西县。在那壁画上还有人物肖像画，也很精工。这可考见同时代的契丹民族 的绘画的成就。还有胡瓌、胡虔父子，也善于描写北方的少数民族的生活。

敦煌千佛洞的壁画，还有新疆吐鲁番巴兹克利克洞窟里的回纥族的佛教壁画，其作风都是继承了唐代的传统的。

八

宋代是中国封建社会的一个衰落时期。宋太祖赵匡胤在公元960年夺取了政权，陆续削平了各个小国，统一了中国，但对于强大的契丹民族所建立的辽国，却始终视作一个强大的敌国，且不断地受其威胁。在西北地区的西夏国也是宋朝的一个强大的敌手。宋代没能恢复北方的燕云十六州，又失去了西域。国力显得大为衰弱。对外国的贸易，除了辽与西夏之外，就全靠海上交通了。虽然赵家的统治，号称比较清明，但阶级的基本矛盾，并没有缓和。农民始终遭受着残酷的剥削与压迫，而对外的防御战争和“求和”所需的每岁缴送的金帛，使得统治者的剥削更加紧急了。十二世纪初，女真族兴起于东北方，建立了金国，在公元1125年灭了辽国之后，就开始南下，金兵所向无敌，于公元1127年攻占了北宋的首都开封，并掳走了宋朝的太上皇帝和皇帝赵佶与赵桓。赵佶的一个儿子赵构，逃到了杭州，建立了南宋政权。但北方的广大地区却从此不能恢复了。我们可以看出，从公元960年到1127年的一百六十多年间，这个统一中国而兵力不强的北宋时期，虽然没有大的战争和混乱发生，但经济情况是枯穷的。大政治家王安石，想起来挽救之，却失败了。在不安稳的太平日子里，统治阶级似乎暂忘了大敌当前，一意以追求生活的享受为目的。艺术活动也主要的服务于官僚地主阶级。因之，在绘画上，也完全继承了唐五代的传统，但更着重于装饰性的与应用的图画，像屏风上的大幅或小幅的画面，团扇上的画，以及以供贵族玩赏为目的的长卷式的画卷和悬挂于厅堂壁上的挂轴等

等。宗教画还在流行着。除了寺庙里的宗教壁画之外，还有供水陆道场用的挂幅。其中还有长卷式的宗教画稿保存着，那是很可珍视的。更重要的是，在汴梁有了公开的而且相当繁盛的图画买卖的市场。有专门替人画肖像的专家，也有专门画小孩子们的，画美女的，画亭台楼阁的。他们大约是木刻的年画没有产生之前广泛地销售于内地，特别是农村里大量地生产着图画创作。那些图画作品乃是劳动人民所真正喜爱的。在这里，画家们便于求独创、求深邃、求精工、求更加能表现现实上用功夫。他们有新的发展，有新的独到之处，特别地在文人画方面开辟了以画竹、画木石为主题的风格。他们观察大自然和生物更加仔细、深入了。在绘画技术上讲，他们的成就是很高的，是在唐五代的传统基础上有所提高的。

在北宋初期，各个地方的画家们，像江南的董源、巨然，西蜀的黄居寀等，都集中到开封府来，宋的皇室并建立起了“翰林图画院”，形成了一时空前的盛况，并为宋代的绘画奠定了坚实的基础。

李成字咸熙，营丘人，其祖先是唐的宗室。他的山水画在当时称为绝品。所画的“山林薮泽，平远险易，萦带曲折，风雨晦明，烟云雪雾之状”，都是有独特的创造性的。他的《读碑图》是和王晓合作的。其中仰头看碑的骑在驴背上的旅行者和他的仆从，乃是王晓之笔，而寒林老树，矗立于冬天荒凉之地上，作刚劲崛强之势的，则是李成的代表作。

巨然是一个和尚，他从董源学画山水，学到了擅长于绘写江南地区的多云多雾，蒙蒙润湿，草木茂盛，生意郁勃的大自然的景色。他的《层峦丛树图》，那深远而树林茂密的山景，乃是有他自己的特色，而有影响于后人的。

郭忠恕字国宝，宋太宗（976—997 年）时为国子博士。他

喜欢画楼观台榭，能够十分精确地表现出宫室建筑的壮丽布局来。他的《雪霁江行图》，画着停泊在大江中的两只船，在大雪之后，舱篷上面蒙上了一层白雪，船上的旅客们都显出畏寒的姿态。那两只船的描状乃是一笔不苟，精工异常的。这足以说明他的“界画”是如何地精确而细致地表现事物的现实情况。

范宽字中立，华原人。他和李成齐名，同为北宋初期的山水画大家。他的时代较李成略晚。他好喝酒，性情宽和迟缓，故人称他为范宽。他初学李成，后乃向大自然直接地汲取绘画的主题。他移居到终南山和太华山里去。整天地在岩边林畔徘徊，而写出大山大水的云烟惨淡，风月阴霁的不容易写下来的景致。世人都称他是善于替山“传神”。他的《溪山行旅图》，气魄是很宏伟的。在高山上，流下一条瀑布。山顶上是丛树密生着。山下是古岩大石林立着，清溪流出谷间，似闻其潺潺的清响。两个劳动者们，一前一后地驱赶着四匹驴子，运输货物，向前而来。和大自然的背景比较起来，那一批人物显得是如何的渺小啊。这还是大山大水的一个小场面呢，而气象已经那么不凡了。中国山水画惯以鸟瞰的场面来表现大自然的无比宏伟和渺远的面貌。荆浩、关仝是如此，董源、巨然是如此，李成、范宽也是如此。直到南宋以后，画家们的气魄和眼界方才逐渐地小了起来。

宗教画在这时候，仍以寺庙的壁画为主。这种壁画，除了敦煌千佛洞里的若干壁以外，都已泯灭不存了。其画稿，却有浩浩荡荡的一卷《五帝朝元图》存在着，足以说明那时的宗教画，其气概还是不凡的。《五帝朝元图》是武宗元所作。宗元字总之，河南白波人。他是官僚世家，他自己官虞曹外郎，本不是一位职业的画家，却画了不少壁画。祥符初（约 1010 年左右），宋的皇家营造玉清昭应宫（一座道教的庙宇），召募天下有名的画家们来绘画庙里的壁画。应募的人有三千人，中选的人只有一百多。

武宗元乃是他们的领袖。所以，他的名望是很大的。这幅《五帝朝元图》写的是，道教的神道们，以四方及中央的帝后为首，上天去朝见道教主。这个长长的行列是惊人地宏伟壮丽，侍从们手持着各种各样的乐器和供奉品，充分地反映出人间的“汉官威仪”的煊赫庄严的景象。其人物的写照，无论男女老幼，都各具体态神情，不相雷同。其线条的飘逸飞动，面型的取材现实，也都是十分的可喜爱，可赞叹的。

北宋的花鸟画家们以从西蜀来的黄氏父子们和从江南来的徐崇嗣（徐熙之孙）等为主要的，他们都被收罗到翰林图画院里去，为皇室作装饰画。徐崇嗣的花鸟画，真品今已不可得。黄居宷的作品，今有《山鹧棘雀图》可作代表。黄居宷很好地继承了他父亲黄筌的特色，绘写鸟雀的飞憩啄鸣之势，十分真实，而其布局又是紧凑而丰富的，不论水边石旁，棘林丛竹，都结构得与鸟雀的栖止习惯相配合，而且是很美丽的。

在公元1050年以后，北宋的绘画进入了第二个时期。那是郭熙与崔白的时代。郭熙代表了山水画家，崔白代表了花鸟画家。郭熙初学李成，好写山水寒林，并能在壁上作大幅山水画。后乃自己发展为独创的风格。他画深远的大山大水，也画一丘一壑的小景。但不论大小，其经心在意的结构却均是完整而清丽的。他的《窠石平远图》虽不是长卷巨障，却也自有其深邃之趣。他还是一位绘画的理论家，写有《山水画论》。他为皇宫所用的屏障，画了不少山水画。山水画作为主要的装饰画的风气，在这时是盛极一时。

崔白字子西，工画花竹翎毛，尤以败荷凫雁为最著名。但他的宗教画也很出色。他突破了黄居宷和徐崇嗣二家的局限，创造了自己的风格。他的花鸟画里的鸟儿，不是各自飞鸣啄止的，乃是热闹的在互相追逐着争竞着的，不仅能够表现出其体态，也能

表现出其神情。他的《寒雀图》就可以说明他的这种风格。同时，有他的善于画兔的弟弟崔悫，和以画“折枝”花卉出名的赵昌，画猿猴出名的易元吉，都各自成就。赵昌常在每天一大早，朝露还没有干的时候，绕着花栏，观察花朵的情况，一面手里就调着色彩在绘写着。易元吉写的猿猴，也是长期地在深山里仔细观察猴群的生活，然后才有所得的。

有刘寀字宏道，专工画鱼。他少时流寓汴梁，放意诗酒间。他的画鱼，“深得戏广浮深，相忘于江湖之意”。所以，他画的鱼具有涵泳自然之态。别的人作鱼，却都是出水之鳞。他的《落花游鱼图》，的确画的是水中的鱼，泼辣生动，充满了生意。

大诗人苏轼，也能作画。他和另一位文人文同一样，善于画竹。他的画乃是文人画中的杰出者。像他的《木石图》随笔渲染，着墨无多，而具有超远的诗意。可以代表非职业的文人画的一派。他不是浓装艳抹的。他是绘画规格所捉不住的。

第三个时期是北宋末叶（约1101—1127年），也就是宋徽宗的时代。宋徽宗赵佶，他自己也是一个画家和诗人。北宋画院到了他的时代，号称极盛。他作为画家们的东道主，常常指点他们作画，也常把皇宫里收藏的古画，拿出来给画家们摹习。以此，他的画院中人便见多识广，进步得很快。他还编纂了一部记录从古代直到他同时代的画家们的生平和他皇宫里收藏他们作品的目录，那就是公元1120年编的《宣和画谱》。他常常出画题来考试画家们。有一次的试题是，“踏花归去马蹄香”。这是很不容易画的。但所取的第一名画家，画的是，一个游春归去的倦游者骑在他的马匹上，马在跑着，马蹄后面，却有几只蝴蝶在追逐着，那便显示出马蹄因为踏花，还带着花香，故引诱来了蝴蝶。

大画家李公麟是一位非职业的画家，更非画院中人，他的成就却远在画院中人之上。他字伯时（1049—1106年），舒城人。

他到了这个时代，已是一位很老的且声誉很大的人物了。他开始学画时，就肆力摹仿顾恺之、张僧繇、吴道子和其他名手的杰作，集众善以为己有（他的摹古画的本子还有些保留下来），更发展成自己的独创的风格。他工于写人物，更善于画马。他晚年得了痹疾（即半身不遂），卧在床上吟呻着，还仰手画被，作落笔形势。他官至朝奉郎，自号龙眠居士，和王安石、苏轼诸文人们相往来。他的《五马图》把马的神骏的气象，从外形的轮廓，到想要奔腾的昂昂之气全部表现出来了。从牵马的五个人的图像上也可以看出他的人物画的精工。

同时有王诜的，娶了赵佶的姊姊为妻，和李公麟、苏轼他们为友，也 是一位艺坛的东道主。他自己也会画，他的山水画很有声望。米芾和他的儿子米友仁，同以水墨淋漓的山水画著名于世，号为“米家云山”。米芾打破了荆浩、关仝以至李成、董源、范宽的规格，不琐琐的去写山容水貌，只是以水墨信笔画去，简简单单地几笔，便显出满纸上烟云掩映，光景无穷。可惜他的真迹，一幅也未保留下来。

同时，还有赵令穰，是宋皇室的后裔。他字大年，生长于宫邸之中，处富贵之境，而能专心于绘画。他自己收藏的古画也很多。他所写的，都是汴梁近郊的坡坂汀渚之景；虽是小小的景色，却极为清秀可喜。宋时有法令，不许宗室离开都城，所以，他不能周览天下名山大川，只能倾全力于写他所熟悉的汴梁近郊的景物。他的《湖庄清夏图》，说明了我们的画家，虽局限于小范围里，也能达到不凡的成就。

梁师闵是一位武官，曾任忠州刺史。少年时，其父令其学画，他一下笔就有成就。他的《芦汀密雪图》，描状冬天飘雪的景色，是十分动人的。密密的雪花，落在荒郊的芦苇丛中，万物都瑟瑟地感到寒冷。那笔触细润极了，使全卷都渗透着清丽之

感。

张择端的姓名不见于《宣和画谱》里，但他是这个时代的人，可能是年辈较晚，故没能收入这书里。他的《清明上河图》是一个长卷，成功的描绘着春天三月时候的汴梁城的社会生活。他运用了这个优良传统的长卷形式，把人物熙攘的首都景色，从郊外直写到城内，以汴河两岸为背景（正是汴京的经济命脉所在的交通要道），逐渐地展开着各式各样，各阶层的人物活动的描状。把拉纤、行船、推车、挑担和做小买卖的劳动人民的形象，和悠然地坐在轿里、骑在驴背的贵妇、达官们的形象，作显然的对比，明显地看出那时代的阶级矛盾的如何尖锐来。可能张择端不是有意识地要去表现这个矛盾，但他是描状着现实的社会生活，而当时生活本身就是尖锐的矛盾的具体表现。他的描写力是很高 的。人物虽小，多半是小到米、豆似的，而其体态、神情无不清晰地可见。市街的复杂景象，也是以最现实的手法来表现的。因之，这个长卷遂成了反映封建社会的城市生活的典型之作。

赵佶是一个失败的皇帝，在他那个时代，阶级矛盾已经日益尖锐了，农民起义的事，一天天地多起来。不仅宋江、田虎、王庆、方腊的四支大起义军在各地活跃着，而且辽、金和西夏的入侵，也成为不易防御的军事威胁。而赵佶却一意地追求享受，在他的统治着的日子里，他不仅不去缓和那阶级的矛盾，却反而加紧榨取、剥削和压迫，把那阶级矛盾更加尖锐化了，而对于外来的侵略却显得十分怯弱，一筹莫展。北宋的帝国就在他的让位给他儿子赵桓的第二年（1127 年），被金兵所倾覆了。

在绘画方面，赵佶的提倡之功是应该重视的。他的画院中人，并不是平平凡凡的画家们。有很多人是有成就的大作者。他自己在绘画创作上也是一个全能者。他的人物画、山水画以及花

鸟画，都很有成就。《芙蓉锦鸡图》是他的代表作品之一。

在他的画院里，有一位年轻的画家王希孟，曾写了一个长卷《千里江山图》，乃是惊人的出色的伟大的山水画卷，可以充分地表现出北宋末期的山水画的最高成就。王希孟的名字也不见于《宣和画谱》，他作这画时，只有十八岁。他很早地就夭逝了。他的作品，保留下来的仅只有这个长卷，但已足够使他永远地为人们所忆念着了。这个长卷以工致、美艳的笔触，展开了“千里”似的深远的祖国江山的景色，气象壮阔极了。大山大水，占据了整个画面。人物和房屋就显得很小，但写得却是一笔不苟。就连天边的一群飞鸟，也没有忽略过，虽是细细的几十个点子，却活生生地表现出了飞鸟们的不同的姿态。

九

公元1127年金兵占领汴梁和中国北部后，以中国南部为立足地的南宋王朝，陷于偏安局面。大批的官僚地主和劳动人民逃避到中国南部来。虽然南宋王朝统治的地域缩小了，但南方的富裕而未大开发的土地和生产，给予这个王朝以苏生的力量。南北对峙的局面，维持了一百五十二年，其间并没有发生过大战争。而南北两个王朝同样地向农民进行剥削和压迫。农民起义运动，不时地发生。在文化、艺术方面，反映了这种阶级矛盾。我们在白沙宋墓里发现的壁画，就充分地绘画着官僚地主的家庭如何享用得奢豪非凡，农民怎样地屈抑地用金钱或实物来缴纳田租，地主的妻子怎样地在屈指计算着他们应付的欠帐。在北方，文化、艺术也相当地发达。留居在北方的人民和金民族共同创造了他们的作品。金章宗时代（1190—1213年）所产生的《刘知远诸宫调》和《董解元西厢记》的两部长篇叙事诗，都是大杰作。从甘

肃黑水古城出土的大型的木刻画《四美人图》等，和好些宗教画的断片，也有可能是这个时期的产物。像无名氏所画的一幅《人像》的断片，就是在同一遗址里出土的。虽然其遗存物不很多，但可以看出，中国北部的艺术家们在这一时期的努力和其成就。还有同时代刻的《赵城藏》，其扉画是虎虎有生气的，而全部释藏的刊刻的工程尤其有宏伟的魄力，在遗留的寺庙壁画也可看出其保存着传统的作风。但中国绘画的主流，当然还是在中国南部的南宋王朝的辖境里。

当赵构（宋高宗）南奔，在杭州建立了南宋王朝的首都（号称临安府）之后，从前在汴梁的皇家画院里的画家们都陆续地跑到那里去。在其中，最著名的有老画家米友仁，他是米芾的儿子，最善于画水墨山水，以朦胧的调子，加以浓淡的墨点，来显示出春夏的山川。看似草草，却具有无穷深厚与邃远的意趣。他的《潇湘奇观》可以作为代表，那意境和画法是特创的。

李唐也是一位老画家，他原在北宋的画院里，宋室南渡后，他就到了临安府来，仍在作画。他的后期的画带有浓厚的爱国主义的情感，像《晋文公复国图》，就是希望赵构能够中兴，恢复中原的。像《采薇图》就是表现出中国人民的忠贞不屈的坚强意志的。他也善于作山水画。赵构曾评论他道："李唐可比李思训。"

在南宋初期的画院里，以林椿和刘松年等最为活跃。林椿是一位花鸟画家。他观察禽鸟的生活和花果的形态，现实地细致地把它们绘画下来。他的《果熟来禽图》虽是一个小幅，却可以代表南宋初期的花鸟画的最好成就。刘松年的画是多方面的，他既善山水，又能人物。他的《中兴四将像》也具有爱国主义的感情。他的《四景山水》表现了他如何地把一年的四时的祖国河山美化了呈显于人们的眼前。他还画了《耕织图》等画幅。他和人

民是有联系的。人民很喜欢他的画。

贵族画家赵伯驹和他的弟弟赵伯骕，都是很好的山水画家。在他们的作品里，我们可以看到唐代李思训一派的工致的以青绿色勾勒着金色的山水画的优良传统。假如李思训派的唐画一幅真品也不曾留下来，那么在赵氏弟兄的作品里便不难知道其特色了。赵伯驹的《江山秋色图》是一幅出色的着色山水画；他是那么善于运用多种色彩，秀润细致地来表现祖国秋天的秀丽无伦的江山啊。

以文人画的特色显的，有扬无咎的梅花。他字补之，号逃禅老人。南昌人。他善于画梅竹松石水仙，笔意清野，而尤以画梅为最著名。梅花是文人画里的主要题材之一。他的《四梅花》表现梅花的含苞、初放、盛开、凋谢的四个阶段，纯以水墨出之，不作浓艳的着色，这是超出两宋画院中人的精致的花卉画法之外的。和文同、苏轼的竹石同类型，以后，便成了一个派别。

马和之是以高官而兼画家的，他是钱塘人。绍兴中，登第，后官至工部侍郎。他善于作人物山水，仿吴道子的“莼菜条”，笔法飘逸，自成一家。当时的人，称他为“小吴生”。他的山水，务写平远之景，很少写出头，成为他自己的独特的作风。赵构尝写《毛诗》，令和之作画以配之，他的《赤壁图》可以代表他的风格。就在山壁下的水面，展开了平远的景色。人物虽小，却神态明白。

南宋绘画的第二个时期，以马远、夏珪二人为代表。他们在光宗和宁宗二朝（1190—1224 年）活动着，创造了一种新的风格，对于后代的绘画，有重大的影响。

马远号钦山，其先河中人。好几代是画家。后移居钱塘。进入画院。他是一位全能画家，山水、人物、花鸟都很出色。他的山水画往往是表现山的一角，水的一涯；常峭峰直上而不见其

顶，或绝壁直下而不见其脚，故人称他为“马一角”。但虽是“一角”，其气势仍是紧紧地把捉着全景的。他的《踏歌图》表现出农民在收获后的社饮醉归时的既歌且舞的欢乐场面。他所写的那样衣冠楚楚的人物，可能还是农村里的小地主，而不是真正劳动者的雇农们。

夏珪字禹玉，最善于作山水画。他把李唐和米友仁的风格糅合而为一，创立他自己的画法。他善用秃笔，硬古突兀，显得苍老而简淡。这便开启了南宋后期的禅宗派的画风。在他的《松涯客话图》里，可以看出他的这种独创一格的山水画的意境。

南宋晚期的画家们，为数甚多，这里只举出一位具有特创风格的代表者梁楷。梁楷在嘉泰时（1201—1204 年）为画院待诏。他住于画院里，最好喝酒，人称他为“梁疯子”。他善于画人物山水。他的人物画最有特色，常以草草的几笔，勾勒出人物的神情姿态来。时称之为“减笔画”。有点像近代的速写。虽着墨不多，而能够把捉住人物的性格特点。这时，佛教里的禅宗兴盛。禅宗派的画家们都是以他为师法的。他自己也常绘写禅宗人物。在他的《八高僧图》里，可以看出他的速写式的很好的成就来。

南宋的绘画，和那个时代的比较宁靖的社会生活有密切的关系。除了南宋初期的李唐、刘松年几个画家具有爱国主义的感情之外，其余的似乎都已安于那种“偏安一隅”的事实了。他们在绘画的技术上，求工，求高人一等，求独创一格，但与现实生活很少接触。但这些，也正表现了南宋时期的大变乱之后的暂求“晏安”的心理，中国南部的富饶地区的开发，使官僚地主的统治者们更着重于生活的享受与加紧的榨取与剥削。画家们特别是画院中人，是为他们服务的，也很少和劳动人民有联系。倒是壁画作家们，他们本身便是劳动人民，却在宗教画的大幅画面里，不时地表现出阶级矛盾和人民生活来。像在山西一带的古庙里，

或若干古冢里还保存着不少的壁画，其中有些是时代较后的，但浓厚地仍保留着宋代、甚至更早的中国绘画工人们所有的优良传统的。

蒙古族在公元1279年打垮了南宋王朝，统一了中国，在北京建立了她的元代王朝首都。南宋的画院瓦解了，在元朝却不曾再成立什么画院式的皇家机构。所以，在这个时代（1279—1368年）里作画的人，很少是职业的，其中，也有少数以卖画为生，但只是零星地服务于官僚地主们（有的官僚地主们自己也便是画家），和城市居民们及比较富裕的“自耕农”或小地主 们的。元朝的统治者很快地就和中国的官僚地主阶级合作起来。阶级矛盾是紧张的。但在元代画家们的作品里，却很少表现出那时的社会生活。他们乃是南宋画坛的继承者，虽有所发展，却更加引入“文人画”的另一条路上去了。

在元代早期，有高克恭、赵孟頫、钱选诸大家出来。高克恭是一个大官僚。他善于画米派山水，很得时名。他的《春山晴雨图》是很好的一幅能够表现中国山水画里的把捉住气候变化、季节特点的光景的风趣的。赵孟頫字子昂，号松雪道人。他是宋皇家的一个后裔，后来在公元1287年做了元朝的官。他的绘画才能是多方面的，能画山水，也能写人物，还善于鞍马。他的画，有极工致的山水人物画，也有寥寥几笔的“文人画”型的疏竹秀石之类的随笔速写。他的《秋郊饮马图》代表了他的人物画的成就。

当公元1287年许多江南名士们被元朝皇帝选用了时，也有忠贞地守着爱国者的气节的，画家钱选，就是其中的一个。他和赵孟頫是好友。赵孟頫想劝他出来做官，他没有答应。他在家乡过着贫穷的生活，恐怕是以卖画为生吧。他的画，长于花草蔬果和山水，独创了他的风格。在花果画方面，有点以北宋画院为

法，而更进一步地着重于色彩的鲜丽，图型的突兀崛强（有点图案化），尤善于作“折枝”花卉。他的山水画也是浓装厚色的，也有点图案化。这创造了中国的山水、花鸟画的新式、新风格，对于后代很有影响。他的山水画总以《山居图》、《桃源图》为名，这些乃是符合于他的实际上的隐居生活的。他的《山居图》是那么美艳而不同凡响，正好表现着钱选他自己的倔强的不屈服的性格来。他字舜举，号玉潭，雪川人。

同时，或略晚些，有颜辉，以善于画道释人物著名，尤工于画鬼，笔势豪纵，线条飞动，是从梁楷一脉相传下来的风格。他字秋月，江山人。他的《钟馗出猎图》，正是上承梁楷，下启明代的吴伟、张路的。

以画墨竹为专业的有李衎。他字仲宾，燕人。官吏部尚书，拜集贤殿大学士，和高克恭同是元代画人中的最显赫者。他仔细地观察“竹”的生态，而加以挥写。他奉命使交趾时，也曾深入竹乡。故对于写“竹”的生长与在风雨晦明中的变化是具有特长的。他的《双勾竹》表现着他的细心描绘的手法。他还著有《竹谱》，传示了画竹的诸法。

任仁发也是以大官僚而兼作画家的。他善于画马，得赵孟𫖯的长处，清隽耐看。从他的《出圉图》里，可以看到他的造诣。还有王振鹏，则工于“界画”。他字鹏梅，永嘉人，官至漕运千户。元仁宗（1312—1320 年）很喜欢他，号他为孤云处士。“界画”从宋郭忠恕以来，号称难学的高艺。王振鹏的《大明宫图》，最是工致，凡深宫高殿，层楼复阁，无不毫分缕析，高下曲折，曲尽其体，而又非是营造匠工们的底本，实具有格力超腾之意。他的《金明池图》也是极精工的大作，足以表现他的“一代绝技”。同时有夏明远，也是他的同派，其“界画”的精致秀美不下于他。还有夏永，也是他们的同道，他的《岳阳楼图》代表了

这一派的很好的成就。朱德润也是一个山水画家，但也写作人物画。他的代表作品《秀野轩图》乃是很细润的高品，可以看出元代画的特点。还有张渥，乃是一个人物画家。颜辉的人物画是豪放的，但张渥的作品却是工致清新，有李公麟的风格。他的《九歌图》，能够把大诗人屈原的《九歌》里的人物，即那诗篇里的神灵们的形象，生动地重现在他的画上，充分地表现了屈原的感情与思想。王渊是一个花鸟画家。相传他是受过赵孟頫亲自教导的。他的作品很精丽，但装饰性没有钱选那么强。他的《花鸟》不是宋代画院作品的同俦，而是具有他自己的特色 。

元代的后期，以黄公望、吴镇、王蒙、倪瓒为四大家。这四家都是以山水画家著名的。他们 不画人物，即在山水画中有几个人物，也只是略具形象而已。他们是避其所短的。他们的山水画，则工力甚深，上追董源、巨然，下启明代的诸大家，在中国明清绘画的发展史上，有极大的影响。正和荆浩、关仝、董源、范宽相似，他们是仔细地观察着山容水态与乎风雨晴雾，日霞月色，晨光夕照冬朗夏郁等等的气候与光彩的种种变化的。

黄公望在四家里最为老师。他字子久，号一峰，又号大痴山人，常熟人。他每次出门，必携纸笔，遇到可写的景物，辄便模记。他在常熟的时候，就写虞山与南湖的景色。凡虞山的春秋晴雨，朝暮云霞的变化，全都收入他的画稿里。他到了富春江上去的时候，即写富春山水之胜。他的以实际写生为基础的大画卷是千变万化，景色无穷的，重峦叠嶂，千岩万壑，长瀑清溪，古树新绿，愈出而愈不尽。他的山水画多以浅绛设色，仅不作青绿的，也不大作水墨的。他的《九峰雪霁图》写大雪初霁的山峰景色，是深得光景变化之奥妙的。他活到八十六岁才去世。

吴镇字仲圭，号梅花道人。嘉兴人。他善于作山水画，也工于画墨竹。他隐居不仕，志行高洁。与同时画家盛懋邻居。四方

的人到盛懋门上，用金帛求他作画的很多，但吴镇的门前却冷冷清清地，没人去求他的画。他的妻子很笑他。吴镇道：“二十年以后，情形不会是这样的。”果然，情形后来就不同了。他死的时候，年七十五。他的《渔父图》表现出他气魄的雄健，笔力的厚重。

王蒙字叔明，吴兴人，是赵孟頫的外孙。元末，隐居于黄鹤山，因自号黄鹤山樵。他的山水画，平远幽邃，功夫极深。在山间水涯，每好着以千重万株的杂树。那林林植立的树木，多种多样，而一一可以辨认，一层层的深进去，仿佛有无穷的深远。明初，曾出为小官，后因在胡惟庸第观画，于洪武乙丑（1385年）被逮捕，死于狱中。他的《葛稚川移居图》足以代表他所惯写的繁密的数十重山，数十种树的风格。

倪瓒字元镇，号云林子。无锡人。他家庭是一个大地主，富于资财，收集古书画于清閟阁上。他的生活可代表元末的官僚地主阶级。他的画，只是寥寥数笔，随意出之，平淡天真，时称逸品。假如王蒙的山水画是层层叠叠地繁密，那么他的山水画便是以简取胜。他作画绝不着色，题材只是枯木竹石，孤树远山，间有草亭，也绝无人迹。正像晋诗人陶渊明和唐诗人王维的诗篇，似瘠而实腴，总擅“田园”的平遥幽静之趣。人称他为倪迂，以其好洁而狷介。元末，他大散其资财，以扁舟往来于五湖三泖间。明洪武甲寅（1374 年）卒，年七十四。他的《梧竹秀石》可以代表他的清逸的风格。

这四大家的山水画，给明、清二代的文人画以极大的影响。他们那些文人画家们，陈陈相因地抄袭着元代四大家的作风，成为既无特长，也少情趣的凡庸之至的作品。但他们这四大家却自是各有特创的风格，并不与众多的摹拟者们同伍的。有人说，他们只是画山水，不画人，仿佛是远离于人世，不食人间烟火似

的。像倪瓒那位资财雄厚的大地主，作画只是自娱而已。他说道："仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱也。"但其他三个人便不是如此了。他们可能是依靠了卖画为生的。所以，吴镇的门前冷落，他妻子就有闲言冷语。在他们的山水画里，所表现的乃是现实的祖国河山之美，而且他们是极尽了他们的努力，而是山水画上，有所发展，并且具有特创的风格的。黄公望和王蒙两个人尤无"文人"的习气，对于山水的写生是用过认真的苦工的。

元末的画家王冕，以画梅著名。他少年时很穷苦，曾经做过牧童。他的绘画乃是自学的，常对大自然写生，能够把捉住花卉的种种生姿变化。梅花是文人所认为能表现倔强、坚贞与清洁的性格的。

十

元末的农民大起义，使蒙古王朝从大都（北京）退到蒙古草原里去，贫民出身的朱元璋，在1368年做了皇帝，那是明帝国的开始。朱元璋以他自己的早年的苦难的经历，在统治方法上，有了不少的改革。但其目的是在巩固王权，故阶级矛盾并没有缓和下来，他对于官吏们有时是很残酷的，对于画家们也常加以无情的杀戮。因之，在明初虽然成立了画院，却是恹恹无生气的，并没有产生出大画家来。到了永乐以后，画院才开始显得活跃起来。宣德、成化到弘治的几朝（1426—1505年）乃是明代画院的全盛期。山水画、花鸟画、人物画都有很好的成就。

首出而不在画院里的画家，有王绂。他字孟端，画竹也很有名。他以业余作画。他所不喜的人，就片纸尺缣也不高兴给他。有一夜，月色很好，他听见邻人在吹笛，就乘兴画了一幅竹给

他。邻居的主人，乃是一个大商人，见之，喜出望外，便送他礼物，要他再画一幅为对偶。他退还了礼物，把已经画好了的竹幅，手裂为碎片。他的《凤城饯咏图》，表现了他的山水画的功力。他乃是元代画派的很好的继承者。

画院里的画家商喜，是一个全能的画人，善画山水、人物、花鸟。他的《宣宗行乐图》代表了他的人物画的成就。虽然是一幅一个皇帝的肖像画，不得不十分谨慎小心地绘写出来，却仍具有肖像画的优良传统，能够表达对象的内在神情。

戴进也以画山水、人物著名。他字文进，钱塘人。他的画在当时有大名，曾被召入画院，画院里的人很嫉妒他。有一次，他进一幅画，皇帝见了很喜欢。但画院的人指责道，钓鱼的人怎么会穿上红衣呢？那是不合事理的。皇帝觉得很对，就命他回家去。他生活得很穷苦，一直到死。但他死后，他的画却大为人所重视，他的《风雨归舟图》是一幅好画，是追逐于李唐、马远的作风之后的。他的人物画则有他自己的创造，他的线条有顿挫，号称蚕头鼠尾，丰富了水墨人物画的表现方法。因为他是浙江人，学习的又是南宋诸画派，故遂成为明代“浙派”的开山祖，影响很大。

夏昶的画竹在这时期也有大名。他字仲昭，昆山人。官太常寺卿，亦以业余作画。他的竹石，初学王绂，后乃加以变革，他所作的竹枝，具有多种的变化，晴雨风雾，晓烟夕月，都有不同的偃、直、疏、密的姿态。国外和少数民族的人也喜欢购之。当时有“夏卿一个竹，西凉十锭金”的成语，这里的一个《竹卷》可以代表他的作风。

戴进他自己虽不能长期地在皇家画院里工作，但他的影响却笼罩在这个时期的画院之内，甚至画院之外。吴伟就是他的继承者之一。吴伟字次翁，江夏人。他的画，以纵逸奇健著称，用墨

像泼似的。他的《铁笛图》足以代表他的雄健的风格。以后，有张路、蒋嵩诸人都受他的影响，学习他的画法，时称为“江夏派”，成为浙派的一个支流。

在画院里，花鸟画也是重要的题材之一，以其多用来作为装饰画用，其需要是很多的。吕纪是画院里花鸟画作者们的领袖。他能够集合传统的长处，而不专学一家。他画的禽鸟都是工致、鲜妍，而又生动活泼的。其布景，像草木花树，流泉拳石，都楚楚有致，和禽鸟配合得很巧妙。我们看他的《残荷鹰鹭》那全幅的景物和色彩是那么恰到好处地和谐地结合着。

林良也是画院中人，时代稍后于吕纪，字以善，广东人。天顺中（1457—1464 年）供奉内廷。他精于水墨画，因此，在工致美艳的花鸟画的传统之外，又开始了写意的一派。这是浙派的画法，运用于花鸟画上的。他的《鹰图》，用笔飞舞，纵横如意，力量遒劲，非功夫深到的画家是不敢这样写作的。

明代的画院还是一直地维持下去；直到明末，但只是向皇家宫苑呈献装饰性的绘画而已。

十一

明代中叶，官僚地主阶级的统治更加有力量，剥削、搜刮的资财更多了，特别在江南一带，因土地兼并的结果，大地主们出现更多了。为了供应这些大地主们，当然，还有中小地主们的需要，绘画的这一艺术部门，呈现出很繁盛的情形，官僚地主们里也出现了些业余画家们。他们的喜爱的倾向，便产生了另一个画派，那就是吴派。吴派画家们看不起浙派画家们的粗豪的作风，以他们为“粗野”，为“狂态”，为“邪学”。的确，吴派是有丰厚的资本的。他们以其资力，搜罗了不少古代名画，作为学习之

资，也允许他们的门客们（好些画家寄居于他们门下，作为清客，作为画师，正像在皇家画院里的情况相同）去临摹。因之，他们见闻广博，且倾向于恰恰适合于他们的美学观点的“吴派”画家们的作品。

吴派的画家们，在元末时代就很发达了，陆广、徐贲、赵原、马琬，都很有名，明初，则有刘珏、姚公绶和周臣诸人。他们并没有树立起“吴派”的大旗，只是于“浙派”之外，向古代传统的多方面的画派学习，而融会贯通之，创立了自己的风格。以后，传习的人多了，就有了“吴派”之称，而“吴派”在那时便也有固定的作风，并且开始成为地主阶级的“画派”了。

沈周是这一派的大师之一。他字启南，号石田，江苏长洲人（1427—1509年）。他的家庭，长期地是画师的家庭。他的父亲沈桓和他的伯父沈贞，都是有名的画家，他在这个环境里长大，看了不少古代名画。他最喜欢元代黄公望和吴镇的作品，极力地追摹着他们，后来才有他自己的风格。老笔苍古，意境很高。他虽以山水画为最著名，但他的小幅的花鸟画也很精工，那都是对实物观察有得的，他显得活泼泼地神形俱肖。他的《仿董、巨山水》可以代表他的山水画，那是开启了“吴派”山水的，那是江南的河山之美。

唐寅以画人物著名，但他实是全才，对于楼台、山水、花鸟，无一不工。他字伯虎，一字子畏，号六如居士，吴人（1470—1523年）。他初师周臣，后乃大有成就，远远地超出周臣之上。他对于古代画特别喜爱李成、范宽、马远、夏珪和元四家的，但并不拘束地学习一派。他是吸取了传统的各种长处而自成一家的。他早年的画很工细清丽，但老笔则纵横奔放，不可羁勒，而在豪迈里，却仍具有秀润缜密的特长。他曾中过解元，以被谤斥归。遂以卖画为生。他的家境很穷苦，他大概不是一个地

主。他自己说道："闲来画取丹青卖，不使人间造孽钱。"他是善良的，而这善良的性格便充溢在他的画幅里。他的《风木图》虽着墨不多，而其人物的苦恼酸辛的感情，随同了被大风吹着摇撼不已的大树的不安定而更为增长，那线条的婉曲而劲健，完全是随心所欲地随笔挥写下来的，表现了他的画已到达"炉火纯青"的高度的熟练的境地。他的《山路松声》则代表了他山水画的成就。

文征明出于沈周之门，而更有所发展。他初名璧，字征明，后改字征仲，号衡山，长洲人（1470—1559年）。他到过北京，授翰林院待诏。后乃家居卖画。他名满海内，求画的人，门庭如市。他对富贵的人求画，往往不给，对于当时王府和太监，更是连片纸也不肯为他们画。他托辞道："这是法律所禁止的。"他的画不名一格，有时很工细，有时很豪放，但都同样地可以看出他的雅淡秀丽的风格。在他的《石湖清胜》里可以看出那充溢着诗意的画风。

沈周是上承他父祖的资业的，但文征明却下启了好几代的画学世家。他的儿子文彭、文嘉，他的侄子文伯仁，他的曾孙文震亨和文从简，还有震亨的儿子文点，从简的女儿文淑，都是很好的画家。

沈周、唐寅、文征明他们三个人，奠定了"吴派"的江山，他们有一个共同点，就是封建社会的"士大夫"气息很浓厚，追求着诗似的美，完全表白了"诗中有画，画中有诗"的意境。他们所表现的"社会"，乃是理想化了的。我们可以说，他们或多或少地是代表了明代江南大地主们的美学的观点和社会理想的。

和他们出身不同，而画派也完全不同的是仇英。他字实父，号十洲，太仓人。他是一个真正的靠卖画为生的人。他少年时，学漆工，训练成画工细的漆画。后来，改而学画，便成为精工细

致的“院体”的代表，从展子虔、李思训、赵伯驹存留下来的青绿山水画学习，因为要付出辛勤的劳力，画的人是很少的。仇英则专工此门（唐寅有时也画之），延长了这一派优良传统的寿命。他善于临摹古画。但在临摹里，有时也发挥了他的创造能力。像他所摹的《清明上河图》就完全是另一幅明代都市社会的生活写生，而不再是张择端的那幅汴京生活图了。他的人物仕女画，最为有名，仇十洲的鸭蛋型的美人脸型，是被作为美女的标本的。他的楼台、城廓、车仗、用器，无一不精工，也无一不色彩鲜丽。以此，也能够适合广大人民的需要，而不仅仅供给少数的官僚地主们玩赏。他的《莲溪渔隐》代表了他从古作的摹拟里脱出，而创造了他自己的风格的作品。

另外两个大胆地突破传统而对后来有影响的画家徐渭和陈淳，则不是吴派的同俦。他们恣意地挥写着被自己的想象力所熔铸了的花卉，疏斜历乱，精采百出。虽只是以浓淡的水墨出之，却仿佛具有无穷的丰富的色彩。他们比林良更进了一步。徐渭字文长，号青藤，又号天池，浙江山阴人。他在政治上很不得意，曾被捕下狱过，他的一肚皮的牢骚，不发之于诗文，便发之于画幅。所以，画像夏天的暴雨狂风，非笔墨所能约束得住。初见之而骇怪，熟视之，便觉得逸趣横生，意境独出。他能画山水、人物、花虫、竹石，而尤以花卉为最有名。他的《墨葡萄》可以代表他狂逸的风格。

陈淳字道复，号白阳山人，江苏长洲人。是一个太学生，没有做过官。他的花卉画，常写一花半叶，而其景象却具丛植的全貌，像是随意地疏密不均，倾斜杂乱地写着，而实则结构是很精密的。我们从他的《秋葵》上可以认识到他的成就。他的儿子陈括也能作同样的花卉。

丁云鹏生于这时期的末叶，以人物画显名于世。他字南羽，

号圣华居士，安徽休宁人。他的宗教画得吴道子和李公麟的意态。这时的两部木版画的大集子：《程氏墨苑》和《方氏墨谱》，其煌煌巨制的画稿，都是出于丁云鹏手。可见他的成就不止于道释人物。他的《白马驮经图》可以代表他的人物画的创作。

十二

到了明帝国末期，阶级矛盾更加尖锐化了。大小地主们的榨取和剥削更甚了，土地兼并之风日烈，农民常卖身到豪门去做奴隶，以求暂时地减轻痛苦，而实则陷入了更坏的深阱里去。大大小小的官僚地主们互相掩护地以种种借口，不出一文钱的赋税，而他们的赋税则全部转嫁于农民头上。他们生活是优裕的，因之是放纵奢糜的。农民再也忍受不下去，便终于爆发为大起义运动。李自成出来领导了这个运动，而在公元 1644 年进入北京，颠覆了明帝国。

在这个农民大起义之前，城市人民的骚动与起义也时时有之，像公元 1616 年的松江城的“民抄董宦”的事，像公元 1626 年的苏州五个义士和群众奋起打杀皇家的缇骑的事，都已可以看出熊熊的大火，已经点起来，即将延烧得满天红了。

作为人民的打倒的对象的“董宦”，就是吴派画家的领袖董其昌。他是一个大地主，有很多的家产，大肆收购古画和古董，因之，他便成了一个大鉴赏家和画家，他的被“民抄”的故事，充分地说明明末大地主们怎样地残酷地榨取和剥削人民，以致民怨沸腾，民愤难平，终于爆发成为起义。我们可以说，在董其昌他们的貌似清逸的山水画里，是渗透了人民的血和汗的。没有农民的血汗养活得他们优裕异常，无忧无虑，他们怎能会有这样的闲情逸致来抒写这样脱离实际，脱离生活的“吴派”的山水呢？

董其昌字玄宰，号思白，江苏华亭人。他家世是大地主，他自己又早年得第，做了大官僚，以其余情逸兴来写写山水。吴派山水画到了他那时才有了理论的基础。他对于绘画和美术的理论是完全脱离现实的，是以佛教里的禅宗一派的诡辩为基础。他把山水画分为南北二宗，北宗指的是李思训一派，南宗指的是王维一派。他竭力地提倡南宗画，也就是所谓“文人画”。他的影响大极了。整整地近三百多年，他的这种思想和观点还像长期的阴云似的笼盖在中国的画坛上，他们这一派，从董其昌开始，便以摹仿古人的作品为目的，局促于形式主义的鉴赏里，使得被占领了的画坛，暗无天日，更鲜生意。我们在他的《赠稼轩山水》里，便可看出即使是他的最好的成就，也不过是玩弄技巧，成为古人的仆从而已。

董其昌的一派，在明末清初，最有势力。陈继儒、赵左煽其风，王时敏、王鉴、李流芳、杨文骢、程嘉燧、张学曾、卞文瑜、邵弥诸家继其后，几乎独占了这个时期的甚至后几百年的画坛。当然，其中也有才能相当高的有创造性的画家们，不完全是一步一趋地向董其昌学习的。

这时期的人物画，却显露出耀眼的光彩来，与山水画之走入魔道的大为不同。曾鲸是一位专门的肖像画家。有人说，他的画法颇受西洋画的影响，他“重墨骨，墨骨既成，然后傅彩，以取气色之老少。”他字波臣，福建莆田人，流寓金陵，以卖画为生。他的画法，成为一派，人称为“波臣派”。他的《葛一龙像》，表现出他在传统的画法上是增添了什么进去的。

陈洪绶和崔子忠并称为“南陈北崔”。陈洪绶字章侯，号老莲，浙江诸暨人，他最工人物画，以古拙挺秀胜，为一代大师。他对古画学习得最勤，集中了人物画的各家的所长，然后创造出他的自己的特有的风格。他的古衣冠的人物仕女，都虎虎有生

气，不同凡响，没有一丝的庸俗气，见之令人肃然起敬。他的花鸟草虫画也别具一格，不失其倔强古硬的气势。他曾画《水浒叶子》、《博古叶子》等木刻画的底稿，流传遍天下，扩大了他的影响。他的《女仙像》足以表现他的坚强古艳的风格。他的儿子名“字”号小莲，也会画洪绶派的人物画。

崔子忠初名丹，字开予，后字道母，号青蚓，山东莱阳人。他长期住在北京，故占籍顺天。他的人物画也有很突出的特点，就是以战抖的笔划作线条。画中人都是衣冠古朴，面貌严肃的。正和他的忠贞的性格相符合。他于公元1644年清兵入北京的时候，跑到一个土室里去，饿死在那里。他的《长白仙迹》可以代表他的风格。

明末，最后一个有代表性的画家是项圣谟，他家世富盛，所藏古画很多，学习的条件很好，所以，他能够继承并集合了古代众家之所长。他是有才能的，且想象力很丰富，故所作有自己的意境和风格。在明帝国覆亡，清王朝建立后，他所作的画轴尤具有“遗黎”的忠贞与不屈服的气概。他的《雪景山水》，在明末作品里是可算得杰出的。

十三

明末农民大起义的领袖李自成，在公元1644年3月攻陷北京。明帝国就此覆亡了。但不久，叛臣吴三桂引进了东北地区的兵力强大的少数民族满族，击破李自成的军队，并占领了北京。李自成失败了。满族就在北京建立起清朝（1644—1911年）。第二年又南下，攻占了南京，很快地就统一了中国。清帝国的力量是很强大的，她的疆域扩充得很大，奠定了现代的中国版图的基础。满洲的初期统治，比较地清明。她改革了一些明代的弊政，

相当彻底地清查了大地主们所隐匿不报的黑田，因之，减轻了些农民的负担。在这时，阶级矛盾是有些缓和的。但清皇室到底不能不和大地主们勾结在一起，还有新兴的满族大地主们和皇粮庄田的侵占，不久，就又使得农民的痛苦逐渐地加甚起来。不时地有农民起义运动爆发。但其规模都不大，都很快地被扑灭了。到了自号“十全老人”的乾隆皇帝弘历的末年（1790 年前后），农民起义方才盛大起来，终于在公元 1850 年爆发了太平天国的大起义。在这时之前的十年，即公元 1840 年前后，又发生了与英国的战争，所谓“鸦片战争”者是；在这时之后的十年，即公元 1860 年，英法联军又攻占了北京。西方帝国主义向东方的前进是一天天地加快且更凶狠了。中国的沿海大都市，差不多都设了租界，承认了外国领事的裁判特权，中国遂由长期的封建社会而进入了一个性质很特殊的社会，即半封建、半殖民地社会（1840—1949 年）。

中国绘画在这个封建社会的最后一个大帝国的时代里，有着很可骄傲的发展与成就。这可分为三个时期来讲。

清帝国初期（1644—1735 年）。这个时期，从明帝国遗留下来的老画师们还在作画，但其情绪与意境已大为不同了。像在严冬天气里的树木似的，他们脱尽了明末的享乐与脱离实际的风气。他们变得坚强了，变得沉痛、深郁了，变得关心生活，而且能寓悲哀的感情于清逸孤高的风格里。几乎个个老画家都变得更为成熟，更有个性，更能创造出各自不同的画风来。

释弘仁为新安派画家的始祖。他字渐江，号梅花古衲，本性江，名韬，字六奇，安徽歙县人。明亡后，做了和尚。他专画山水，奇拙古寂，根根线条都像拗折过来的铁丝似的。他的《幽亭秀木》说明了他是怎样地通过了清寂荒凉之景色而表白出祖国河山的冷落局面的。

髡残也是一个和尚，字石溪，号白秃，又号残道人，湖南临武人。他住在金陵牛首寺，所写山水，惯以干枯的墨痕出之，奇境独辟，笔墨苍古，像是在没有人踪的深山大谷里似的，这正和他的寡默的性情相合的。他的《云洞流泉》就表现了他的这个独特的作风。

朱耷字人屋，江西人，是明宗室。明亡后，做了和尚，自号八大山人。他在画幅上的署名，把八大二字联缀起来，又像笑字，也像哭字，表现出他沉痛无比的心情。他的《荷鸟》，代表了他的独往独来，不泥成法的孤高的作风。他不是为作画而作画的，他是以他的画为寄托歌哭的心意的。

道济是明楚藩之后，本名朱若极。明亡后做了和尚。他字石涛，号大涤子，又号清湘老人、苦瓜和尚。他的画，功力很深，全不落浙派和吴派的窠臼。凡山水、人物、花果、兰竹，都有很高的成就。他的《艺菊图》说明了他的独特的风格。他画得很细致，却又气魄壮阔，好像其胸中包罗着有很深、很邃，又很平远的祖国的可爱河山和其所有的花果、人物似的。不幸的遭际，悲痛的心情，迫得他从苦难里磨练出钢铁似的性格和画格来。

龚贤也是一个明代遗民。他字半千，又字野遗，号柴丈人，昆山人。他长期地寓居金陵。明亡后，就隐居于南京清凉山上，穷苦异常，却决不下山来。他和同时的同住在金陵的七个画家们被称为“金陵八家”，而他实为其领袖，比他们有更高的成就。从他的山水画上，可以看出他的独出手眼，与众不同的作风。他浓浓地用墨，在层层的皴擦里，表现出他深厚远邃的无穷意境来。他尝写过《画诀》，谈作画的方法，宣传着他自己的画论与美学观点。

吴历也是一个明末的遗民。他字渔山，号墨井道人，江苏常熟人。他晚年入耶稣会，到过澳门，有人说，他的画仿佛曾受过

西洋的影响。其实，他的作风还是从中国传统的元四大家里出来的。他遭受明帝国的覆亡的苦难，故在他的画里，不见一个人影儿。有一个画卷，写着一个院落，疏疏的几株高树，院中有一个石几，几上放着一个石香炉一类的东西，冷阒异常，只见几只鸟儿飞落下来，景象凄凉极了。就像他的《湖天春色》，也不见有人，也不见有春天的欢乐之意绪。这样的沉郁孤苦的风格，大约是遗民画家们所共同具有之的。

恽格以花卉名家，天才极高，他的花卉，清秀异常，生气郁发，比真花只少一股香气，却比真花更加光泽鲜润。他把瞬息间开谢的美丽的花朵，不朽地写在纸上了。他名格，字寿平，号南田，江苏常州人。在他的《花卉》里，可以看出他对花卉的娇嫩鲜艳的色彩，具有特别的敏感，并能以轻快、润泽的笔触，飞快地捉住了那就将谢落的"美"。

禹之鼎字上吉，号慎斋，善于画人物肖像，当时的许多名人的小像多出其手。他的山水、界画也是很工致的。他的山水画可以看出他的作品所达到的很高的成就。在康熙时代（1662—1722年）他是最受人们喜爱的画家之一。

王翚在清初的画坛上，声望很大。从董其昌传下来的美学观点，到他们更加扩大，且更有影响了。他和王时敏、王鉴、王原祁四人，号称"四王"，都是宣传吴派山水画的大师们。他字石谷，号耕烟散人，又称乌目山人，江苏常熟人。少年时，受过王时敏、王鉴的指授，又临摹古代名画甚多，逐渐臻于成熟。他的山水，笔墨繁缛，色调秀丽，惟苦于甜熟，没有个性，故品格不高。他于康熙时，曾供奉内廷，并作《南巡图》。他的《秋山草堂》表现了他的最好的成就。

十四

遗老们很快地便逝世了，“四王”的甜熟的作风，流传遍天下，花鸟画也深陷于画院派的枯阱而不能自拔。当清王朝的康熙后半叶到乾隆前半叶（约1700—1750年）的五十多年里，不曾产生过一个大画家，也不曾有过宏伟的作品出现。这正和当时的粉饰太平并充满了虚矫与虚伪的习气相适应的，阶级矛盾日益尖锐，此时却正是“山雨欲来风满楼”的时候。

首先突破了这“沉闷”的，乃是号称“扬州八怪”的画家们。他们掀起了改革的运动，踏倒了画院派的死气沉沉的局面。向清代中期的画坛上狂烈地吹进一股新鲜的空气，同时，也便预告着更大的暴风雨的行将到来。

他们八个人是李鱓、金农、罗聘、郑燮、闵贞、汪士慎、高凤翰和黄慎。他们有的画人物，有的画花卉，有的画竹，有的画鬼怪，不管画题怎样不同，却均具有共同的风格，那就是当时人所谓“怪”的，也就是不同凡响独创一格的奇特泼辣的作风。他们有点像徐渭、陈淳，也有点像八大、石涛，但并不抄袭他们，更多的是发展了个人的创造，恣意地横扫着奇逸的笔墨。的确是，他们个人都有相当好的成就。在这里，只能举出郑燮、李鱓和罗聘三人为代表。

郑燮字克柔，号板桥，扬州兴化人，乾隆丙辰（1736年）中进士，做过知县。他是一个善良的文人，不惯于做官，就以卖画为生。他的画以墨竹为最著，也有画木石、兰竹的，只是以浓淡的水墨，写出无穷的景色。他的竹，披斜拂扬偃倒侧卧，或在风中，或为雪压，或是烟笼，或为雨湿，无不光景动人。所以，名盛一时，门庭如市。这里选的一幅《兰竹》，可以代表他的作

风。

李鱓字宗扬，号复堂，又号懊道人。江苏兴化人。他的花鸟画纵笔挥写，不受绳墨的拘束，能够捉住自然界的“天趣”，而把它们永久地留在画纸上。他对于晚清时期的花鸟画家们的影响是很大的。赵之谦、吴俊卿都很受他的影响。他的《松树藤萝》可以代表其豪迈的风格。

罗聘字遯夫，号两峰，安徽歙县人。他侨居扬州，拜金农为师。他能画山水、人物、兰竹，尤善于画鬼。他的《鬼趣图》实际上乃是很深刻的世态人情的讽刺画。

华嵒也住在扬州甚久，但不在“扬州八怪”之列。他字秋岳，号新罗山人，福建临汀人。他善画人物、山水、花鸟、草虫，有独创的风格。花卉、动物尤为秀润天然，可与恽寿平并驾齐驱。其色彩鲜泽，笔法柔而多劲，在花鸟画方面是打破了五十年的摹古僵化的习气的。他的《天山积雪》是一幅山水画，也显出其笔姿的清秀，不同凡响。

历代工“界画”的人都很少。清初有禹之鼎，在这时期则有袁江和他侄子袁耀。清画院里的画师们，有特长、创意的很少，袁江和袁耀乃是清代画院里最有专门之长的画师们。袁江字文涛，江苏江都人，雍正（1723—1735 年）时为画院供奉。他的楼台“界画”为清代第一，其山水画则都是工致异常的青绿山水，正好与其精密的“界画”相配合。袁耀也在画院里工作，其作风和袁江很相同。他的《海峤春华图》代表了袁门“绝学”的成就。

十五

道光末（1839—1842 年），中国和英国进行了一次战争，那

就是所谓“鸦片战争”。这是英帝国主义者向东方侵略的战争之一。结果是清廷战败了，和英帝国主义者签订了“金陵条约”，开放了五个沿海口岸，作为通商地点，并割让了香港给他。从此以后，西方的帝国主义者们，都纷纷地以威胁的手段，向清廷求得种种的特权，并逐渐地划定了各自的势力圈。新起的日本，也参加了这个侵略者们的行列，而各国的各种传教团体也便深入内地，实际上为文化、经济的侵略打先锋，中国自此沦入了半封建、半殖民地社会达一百十多年之久。

在这一百十多年的中国绘画史上，出现了不少重要的画家们。他们的思想感情变了，他们的作风也变了，爱国主义的呼号，在画家们里也响起来了。他们脱出了清代画院的摹古作风，挣脱了明末以来的形式主义的文人画的枷锁，而发挥个性，大胆地、有力地创造出能够表现出内心苦闷、感情怫郁的火辣辣的作品来。他们那些创作的生辣、独创的调子，正是反映出他们在这受屈辱的动变时期的激动与矛盾。

首先把这种苦闷不安的情绪表现在花卉画上的是赵之谦。他字益甫，又字㧑叔，号悲翃，浙江会稽人。他于咸丰间（1851—1861 年）中了举人。做过知县。后来便以卖画为生。他的花卉，枝叶则满纸飞动，花朵则层层盛开，笔势和色彩都不是寻常格局所能范围得住。他惯写孤傲的古松和外柔而内刚的紫藤花，那是很难描写得好的，而他则恣意地借此抒写其胸中愤懑不平之气。像牡丹、月季、桂花一类的花卉，他也写得大有生气。他是受陈淳和李鱓影响的，但更进一步地发扬光大他们的豪迈的风格了。他的《桃》可以表现其作风的一斑。

任颐的花卉图，有同样的豪迈的风格，所不同的是，每幅必着以禽鸟，以增加画面上的繁缛与生趣。有时，禽鸟成为主体，而花卉却成为背景了。但他的长处还在人物画。他的“传神”，

即肖像画，在当时有大名，重振了人物画的将绝的一缕传统。他字伯年，浙江山阴人。时代的动乱消息，也常可在他的画幅里见到。但更多的表现那个“时代”的社会生活，乃是一个新闻画家吴嘉猷，他的《吴友如画宝》（石印本）保存了很多的中国半封建、半殖民地社会的现实主义的记录。

吴俊卿受赵之谦的影响，也以豪放的笔姿来绘写花卉画。他继赵之谦的好处，而更加上了他自己的创造，使这一派的花卉画，有了更大的影响。他字昌硕，号缶庐，长期地居住于上海卖画。从怫郁不平的心情里写出的东西便是花卉画也会具有怫郁不平的气象。那样的不平凡的动乱时代，也便产生了不平凡的画家们。我们在他的一幅《花卉》上，可以看出他的成就是很高的，他的特色是显著的。

从旧民主主义革命开始，中国绘画的历史，又进入另一个新的阶段。画家们不仅仅是怫郁、苦闷的了，他们常常拿起他自己所惯用的武器为反封建、反殖民运动，贡献出力量来。在新民主主义革命和社会主义革命与建设的时代，他们的作用显得更突出。这些在实际上参加宣传、鼓动、参加革命运动和建设活动的画家们的作品，将在另一个大册里加以选印，所以，这里就选到清代末期（1911 年）为止。

1958 年 8 月 16 日于北京

（《中国绘画选集》1959 年 3 月编，
人民美术出版社，1963 年）

近百年来中国绘画的发展

一

中国绘画有悠久而光荣的历史。从二千四、五百年前战国楚墓出土的帛画《美女图》说起，几乎是一部没有间断的光芒万丈的绘画发展历史。大画家们不绝地产生出来，顾恺之、吴道子、韩干、周昉、荆浩、关仝、顾闳中、周文矩、赵干、黄筌、董源、李成、范宽、崔白、郭熙、李公麟、张择端、王希孟、李唐、刘松年、马远、夏珪、梁楷、赵孟頫、钱选、任仁发、黄公望、戴进、吴伟、沈周、唐寅、文征明、仇英、徐渭、陈洪绶、朱耷、道济、吴历、恽寿平、郑燮、华嵒等等的姓名，乃是人类所创作的造型艺术里的有光彩的优秀的画家们，他们的画幅永远地为人们所喜爱，当然，中国人是特别地对之有更深厚的感情的。但从1840年以后，西方的帝国主义者们侵入了中国，在经济、政治、文化各方面都给中国以很大的打击和影响。中国从此进入了一个特殊的社会，即半封建、半殖民地社会。封建的统治阶级和帝国主义的侵入者不久就勾结在一起，共同地向人民加紧

压迫、剥削。西洋事物，以排山倒海之势，侵入中国。中国古老的绘画的优良传统，似乎注意的人少了。许多人似乎都无视于这最近一百多年来的中国绘画的成就。实际上是不是如此呢？这纯然是由于资产阶级学者们的古贵今贱、贵古轻今的顽固成见。中国近百年来的绘画，不仅不比过去任何一个时代逊色，而且有它自己的发展的道路和独创的风格，并产生了不少的大画家。在帝国主义侵略者们所造成的动乱不安的情形之下，这时期的画坛上充满了怫郁、苦闷和悲愤、反抗的情调。同时，中国绘画在十七世纪时候曾遭受到复古主义的危害，产生出以董其昌为首的拟古、摹古派。他们不向大自然吸取题材，更不向人间或社会生活里寻找描写的对象，他们只是向古代的作品，特别是元四家，即黄公望、吴镇、王蒙和倪瓒的画幅里，抄袭其技巧，甚至其内容。他们在画法方面，亦步亦趋地摹拟着古画，其技巧虽是相当地熟练，但是毫无生气地陈陈相因的风格，使他们的作品成为甜熟的、或庸俗的、无内容的东西。

除了少数的特立独行之士，像陈洪绶等之外，几乎无不受到这种复古派或拟古派的形式主义的影响。直到了十八世纪中叶以后，画坛上才吸进了一股新鲜的空气，冲开了这种死气沉沉的局面。那就是所谓“扬州八怪”以豪迈泼辣的作风，打破了中国画的形式主义。但复古派的热力还不曾减少下去，只有在近百年来，即十九世纪的中叶以后，在那个动荡不安，爱国主义在绝叫着的不安、苦闷、悲愤、反抗的年代里，赵之谦、任熊、任颐他们相继地起来，整个趋势方才扭转了过来。在这一个世纪里，各种的画派、各样的画家们都像雨后春笋似的纷纷地挺秀竞芳，严寒的复古派的束缚一解除，“百花齐放”的春光，便在绘画的园地里烂漫地呈现出来了。这是中国绘画史上的一件大事。所以近百年来的中国画坛，也可以说是中国绘画的复兴期。这个复兴期

的一个世纪的历史，是反帝、反封建时代的整个中国历史的一部分。是值得我们加以兴奋地记述的。

在中国绘画的悠久而光荣的历史上，加上了这一百年，就更有生气，更有发展的前途，并更可看出新的气象出来。中国古老的绘画的优良传统，不仅是在继承下去，而且是在吸取着新鲜的题材、吸取着新鲜的绘画技法的基础上继续地发扬光大。

二

中国近百年的画家们首先要提到的是赵之谦（1829—1884年）。他字㧑叔，号悲盦，浙江会稽人，清咸丰举人，做过几任知县。他善于绘写花卉，笔致流利活泼，表现着很大的飞动自如的气魄，正符合着具有反抗情绪和怫郁、苦闷的绝叫的心情。中国的花卉画，在明末的若干画家的作品里，表现的是细致、鲜艳，但没有生气的风格。清代的供奉宫廷的花卉画也是如此。朱耷、石涛、恽寿平脱出了那个板涩的窠臼，创作了生动活泼的花卉画。华喦和被称为“扬州八怪”之一的李鱓继之，花卉画才有了新的生意，而且重新获得了人们的喜爱。赵之谦继承了他们的优良传统，并受到明代的陈淳、徐渭的影响。他有他的独创之处，从选取画题到渲染色彩，都有新鲜的前人未之触及的东西。他画的藤萝的紫花，特别显出他的刚柔相济配合得恰到好处的特色。他常常以浓艳丰厚的彩色，布置了全幅的牡丹花、桂花等等的季节性的花卉，虽是满满的一幅，却毫不显得拥挤，更没有杂乱之感。他是在艳裹浓装里呈现出他自己所特有的下笔如风的既精密又潇洒的奇妙的结构。他给予后人的影响是很大的。

和赵之谦同样地有大名、且有大影响的是任熊和他的弟弟任薰。任熊（1820—1856年）字渭长，浙江萧山人。他工画人物，

继承了他同乡陈洪绶的传统，鲜艳古硬，有装饰图的意趣。他的《列仙酒醉》、《於越先贤传》、《剑侠传》等巨制，都曾刻为木板画集，流传甚广。任薰（1835—1893 年）字阜长，则工于花鸟画。取境布局，时有超过前人的规范，具有独创一格的精神。他的许多小幅画，结构得灵巧深邃极了，景象壮阔，人物纷杂，而井井有序，疏密相当。在用色方面，尤见浓淡相间的匠心。他长期在上海卖画为生。他的影响很大。我们在他们二人不受羁勒的性格上，可以看出苦愤不平之气来。

任预是任熊的儿子，字立凡，继承了他家庭的传统，善作山水、人物、禽兽。他的山水画，幽深苍郁，有大名。

任颐（1840—1896 年）以擅长人物的“传神”有名于世。他的花鸟画也很好。赵之谦的花卉画，都不着禽鸟草虫；他则总把花和鸟连在一起，正和华嵒的作风相同。他的禽鸟显得很突出，有的时候花卉只是成为背景了。他的人物画惯用寥寥几笔，传写出人物的体态神情，着墨不多，而力量有余。中国人物画在这时“为细已甚”，他出而重振之，影响很大。他字伯年，浙江山阴人，长期住在上海。上海的典型的半封建、半殖民地社会，给他以怫郁、反抗的情绪；这情绪有时便显露在他的作品里。

同时有胡锡珪，字三桥，吴门人，工画人物仕女。他的风格则是传统的古雅的一流。胡公寿（1823—1886 年），号瘦鹤。他的山水画，具有豪放的笔力。他的花木竹石也是从陈淳里取法的。他是江苏华亭人。张熊（1803—1886 年），字子祥，浙江秀水人，工花卉、山水、人物，而以花卉画为最著。

虚谷和尚（1824—1896 年），工于写花卉、动物，尤长于画松鼠及金鱼。他的特色是夸大了所写的动物的特点，而以战斗的线条来描状之。他姓朱，名虚白，安徽新安人。曾做过清廷的将官，后因为不愿意奉命去打太平天国，就出家做了和尚，住在上

海，曾暗地里帮助过太平天国。他是一个有革命气质的人，他的画也显出了革新精神。

大诗人杨子庸，以创作“粤讴”著名，但也工于画竹兰和山水。他以水墨画的螃蟹，乃是他自己的杰出之作。他字铭山，广东南海人。他是嘉庆二十一年举人，做过山东潍县的知县。

此外，还有朱偁，字梦庐，工花鸟画；何翀，字丹山，广东人，亦工花鸟；苏六朋，字枕琴，广东顺德人，工人物，创造了他自己所特有的笔法，线条直下，像编织物似的作风；苏仁山也是广东顺德人，也善作人物画，不知和苏六朋有没有亲属的关系。

三

吴俊卿（1842—1927 年）在清末和民国初是中国画坛的主将。他字昌硕，号缶庐，又号苦铁，浙江安吉人。曾经做过清末的知县，五十岁以后才学画，工花卉，有独特的风格，像是赵之谦的同派，却又有所发展。他下笔如风雨，取材也有独到处。他所采取的题材，都是人民所习见熟知的，像牡丹、葡萄、紫藤、葫芦、荷花、秋葵、菊花等等。那些千红万紫、深绿浅黄的鲜艳的颜色，显现出很刺激地惹人注目的润泽与光彩，同时他的豪迈不羁的作风，也正和烂漫地盛放着百花的花园相配合。所以人民很喜爱他的这种豪华地浓装着的、新鲜活泼的作品。像老熟了的金黄色的葫芦，成串地挂在竹架上；像一灯焱焱，有一鼠悄悄地溜过去，想爬上去偷油吃，这样画幅都是新鲜可喜的。他有幽默讽刺的风格，其矛头是针对着当时的社会人物的。在纵笔挥毫的时候，那飞舞的调子就显示出反抗的精神来。他的影响在近五十年是很大的，学习他画风的人们很多，近代大画家齐白石就是受

过他的很大的影响的。

沙馥（1831—1900年）工画花卉、仕女。他字山春，常州人。他的人物仕女画，在继承传统的基础上有所提高，着意在脸部的表情和眼睛所透露出来的神意，这是同时代的画人们所不及的。

蒲华（1834—1911年）原名成，字作英，浙江秀水人。他善于画墨竹，亦能绘花卉和山水，是在徐渭、陈淳和郑燮的传统上创作他自己的风格的。笔意奔放，纵横满纸，而风韵清隽。

顾沄（1835—1896年）字若波，江苏吴县人。他乃是严格地继承着清初“四王”的山水画的作风的。像他这一派的画人们，在近百年里是很多的，只举出了他，作为一个代表，表示着“四王”的影响在这个时期仍是十分地巨大。

钱慧安（1833—1911年）又名贵昌，字吉生，江苏宝山人。他工于人物仕女，其作风从传统中出，却又不尽为传统所拘束。他的线条劲峭，笔力很坚硬。他画中的妇女们的面型，都很清秀，身材则袅袅多姿；这也是明代以来的传统的图型。

程璋字达人，江苏江宁人。能画山水、人物、花鸟，而尤以“传神”为最有名。他在当时，当是以绘画“肖像”为生的。

吴庆云字石仙，号泼墨道人，江苏上元人。他工于泼墨山水，是一个清末革新派的山水画家。他一方面吸收了古代的优良传统，一方面也向西洋画吸取新的风格，所以，他的山水画便有了新的意境和结构。这个大胆的尝试和改革，值得加以很大的注意。

以翻译西洋文学著名的林纾（1852—1924年。他译过法国小仲马的《茶花女》和大仲马及英国史格得等的作品很多），也能写山水。他虽以真山真水的写生自命，实则是具有很沉厚的传统作风的。他字琴南，号畏庐，福建闽侯人。他晚年以卖画为

生。

倪田（1853—1919年）是终身卖画的。他字墨耕，江苏江都人。他是一个全能的画家，凡山水、人物、仕女、花卉、释道像，什么都画。他的画用功甚为深苦，具有传统的优点，但所缺少的是独创的风格。

吴猷是在中国画的传统基础上吸收了西洋画技法的画家，他的成就在人物画和社会生活画方面。从来没有一个画家有像他那么努力于绘写社会生活的形形式式的。他是一个新闻画家，且住在上海，故其生活画里也经常地出现着凶狠狠的帝国主义者们及其帮凶们的丑恶面目。他的《吴友如画宝》和他在《点石斋画报》和《飞影阁画报》里绘画的许多生活画，乃是中国近百年很好的“画史”；也就是说，中国近百年来半封建、半殖民地社会前期的历史，从他的新闻画里可以看得很清楚。他的最活跃的年代是清光绪间（1875—1908年），可惜他的生卒年月，我们已经没法查考得到了（大约生活在1850—1910年〔?〕之间）。

吴穀祥（1848—1903年）以工山水、花卉著称于上海。他字秋浓，浙江秀水人，也是以卖画为生的。他初学文征明，后来才渐具有自己的风格。陆恢（1851—1920年），字廉夫，号狷翃，江苏吴江人。他善画山水，继承了传统的作风。他的花卉画则摹仿着华嵒。还有俞原（1874—1922年），字语霜，浙江临安人，工画山水，有石涛的作风；俞明，字镜人，号涤凡，浙江吴兴人，工画人物仕女；张兆祥，字和庵，天津人，工画翎毛花卉，着色浓艳，刻有《百花笺谱》出版；吴宗泰（1862—1929年），字观岱，江苏无锡人，工画山水、花卉和人物。他们全都是清末到民国的以卖画为生的画师们，为了要投合或取得“时人”的赞赏，故都很少能独树一帜，有特具的风格。

四

在民国初期的画坛上，吴俊卿和高仑的影响是很大的。吴俊卿的活动以上海为中心，高仑则是岭南派画家的领袖，还有在北京的陈衡恪、萧愻、姚华；在苏州的顾麟士；在上海的冯迥、王伟；在广东的陈树人等。其中，只有很少数的人是维持着传统的作风的，但重要的画家们却都有大胆的创造性的艺术劳动的成果。

高仑（1879—1951 年）字剑父，广东番禺人，工山水花鸟。他对于传统的古代画，有很深的研究，后又学习西洋画，到日本，进东京美术学院，直到毕业才回国。他提倡“新学院画派”，提倡“新文人画”。他成为“岭南画派”的领袖。他是很好地并大胆地融合了中国的古老传统和西洋的画法而创立了他自己的新的风格的；这风格很独特，也很高超，立刻便得到成功。他不运用中国传统的线条，而是用色彩或水墨的渲染来表现种种画题的。他的景物有岭南的特色，因之，益发显出他的不雷同的风格来。他的影响很大。他自己的两个弟弟高嵡（字奇峰）和高剑僧，就都是受他的影响的。

陈衡恪（1876—1923 年）也是受过西洋画的教育，而能够融合中外，独创一格的画家。他字师曾，江西修水人。工山水花卉。他的小品画最为清隽可喜，能以寥寥的几笔，传达出深远的意趣。他的讽刺性的风俗画，也很有特色。

汤涤（1878—1948 年）是画山水和墨梅的。他字定之，浙江杭州人。他的山水是从李流芳出的，很苍劲，墨梅尤为有名。

萧愻（1883—1944 年）是画山水的。他字谦中，安徽怀宁人，显然是受有徽派影响的。但他最好的山水画，时有独到之

处。又有萧俊贤（1865—1949 年），也是画山水的。他字厔泉，湖南衡阳人。他的山水画，也能自成一家。

陈树人（1883—1948 年）工画人物、花鸟、山水。他是广东番禺人。他的画具有南国风光，突出地显示出岭南画家们的大胆创造的精神。

顾麟士和冯迴乃是二个固守着传统堡垒的山水画家们。顾麟士（1865—1929 年）字鹤逸，号西津，江苏常州人。他家世收藏古代名画甚多，故他所摹仿的古画，范围很广。但他的山水画虽不名一家，而处处可以指点出其来源。冯迴（1882—1954 年）字超然，号涤舸，江苏常州人。他童年就爱画，山水、花卉都很精工，他的仕女独步一时，为传统的仕女画的后劲。

姚华（1876—1930 年）字茫父，贵州贵阳人。他善于画山水、花卉，也能作古佛、仕女。他曾传摹敦煌千佛洞的壁画断片和唐代的刻砖，付之版刻，很得到时人的喜爱。又有金城（1868—1926 年），字巩伯，又字拱北，浙江吴兴人。他工画山水、人物和花鸟，曾在北京创办中国画学研究会。王伟（1884—1950 年）字师梅，后更号师子，江苏句容人。曾到日本学画，毕业于日本美术学院。他善画山水，而尤工花鸟、虫鱼；他是向陈淳、恽寿平和华嵒学习的，在他的画里，却看不出多少西洋画的影响，可见他是属于维持着传统作风的一人。

在北京的画家们里，还可以特别地提出祁昆（1901—1944 年）这个名字来。他字井西，北京人。最长于青绿山水画，尤能摹拟古代名作。在许多被忽视的真正的属于劳动人民的“画匠”们里，他是可以代表的。

五

但到了民国晚期和中华人民共和国成立时代，有三位大画家：齐璜、黄质、徐悲鸿挺生于世；便完全改变了过去的画风，打破了一切陈规，开创了一个全新的场面，为近百年来的中国画坛树立起更为光辉的大旗帜。他们光芒四射地代表了这个反帝、反封建运动的将次地和已经成功的黎明期的画坛。

齐璜（1863—1957 年）字渭青，号白石，湖南湘潭人。他少年时很穷苦，做过木匠，精于木雕技术。他的特点，说明了他的艺术是和劳动人民的思想、感情紧密地结合在一起的。他的画全是向自然观察有得而写下的，很早他就有了大胆创造的力量。他善于作花鸟、草虫，但也能写山水、人物。他的山水画能脱出“四王”的和长期以来占领了山水画领域的其他画派的陈陈相因的规范，而自创 一种未之前有的清新的意境。他的人物画则多幽默和讽刺的意义；也画仕女，功力也是很深的。他的独特之处，尤在花鸟和草虫。他常画很工致的草虫于粗枝大叶之上；又画蜻蜓独飞，下面只是淡墨划过的几条水痕；在大芭蕉叶下，画着一群鸡雏；溪水流得很急，从上流浮游来了一群小鱼或一群蝌蚪；一只透明的玻璃杯里，插着一枝鲜艳的花朵；一只大瓷盘里，放着鲜红欲滴的樱桃；一个小酒瓶，一只酒杯，其旁是切开了的咸鸭蛋；蜜蜂们在花丛里嗡嗡地飞鸣着，那透明的翅膀仿佛就在急速地鼓动着……；那些题材和结构全都是前无古人的。他的画题和画中的动物和植物，全都是人民在日常生活中所习见的，并和人民的生活有密切关系的，像虾、蟹、雏鸡、萝卜、白菜、玉米和牵牛花等等。他不画奇花异草、珍禽怪兽，他只是画我们天天看得见，到处见得到的平平常常的东西。他是一个真实

的人民画家。他从来不曾成为脱离人间的幻想者。在中华人民共和国成立后，他虽已达将近九十的高龄，却仍作画不息，且为保卫世界和平而画了不少画。他的《和平万岁》是具有丰富的意境的。他于1956年获得国际和平奖金。他是第一届人民政治协商会议的委员，也是第一届全国人民代表大会的代表。他当选了中国美术家协会主席。在1957年逝世的时候，全世界的爱好和平、爱好艺术的人民都在哀悼着他。

黄宾虹（1863—1954年）和齐璜是同年生的。他名质，字宾虹，号予向，安徽黟县人。他专工山水画，从徽派中出，而不局限于他们的范围。他能在尺幅上，画出深远异常的景色。他常作鸟瞰式的山水，而显得清润、旷远，构图甚美。他从事于多年的教育工作，直到死时，还是杭州艺术专门学校的教授。他曾编辑煌煌大著的《美术丛书》，对于普及美术知识有很大的贡献。

徐悲鸿（1895—1953年）很好地运用着西洋画法来绘写中国题材，他是融合中西画法而获得成功的一个画家。他是江苏宜兴人，很年轻的时候就到上海学画。他家境很贫穷。在1918年到法国巴黎去学画。归国后，做了多年的教授，又任前北平艺专校长。中华人民共和国成立后，他任中央美术学院院长，又被选为中国美术家协会主席和第一届人民政治协商会议委员。他在中国现代绘画上影响是很大的；不仅为了他融合中西，自创一家，在人物画方面（他的《愚公移山》大画轴，乃是一幅气象弘伟的杰作），有卓越的成绩，也因为他在中国绘画上，竭力提倡着打破传统束缚，向社会主义现实主义的绘画学习，他要求画家们在实际生活里、在大自然里取得题材。

以上所叙述的近百年来中国绘画的发展，说明了中国绘画在这近百年时期里是繁盛非凡的，是像春天的百花竞秀的大花园似的，各个画派，各个画家，全都发挥其所长，而对于中国画坛各

有所贡献。我们在这里可以肯定地说，这近百年来的中国画，在中国绘画的悠久而光荣的历史上，是不比任何一个时期逊色的；比他们更多的是豪迈不羁的气概，和敢于独创自己的风格的雄心。明末以来陈陈相因、无内容的庸俗平凡的山水画，到了这时期方才逐渐地消失了影响。更重要的是在这个时期的后期，即最近二十多年来，我们的画家们已走上了古所未有的一条光明大道上来，那就是沿着社会主义现实主义的大道上前进的。在绘画方面，特别是速写画、版画、招贴画、宣传画和许多大型的山水画、花鸟画方面，都是向现实的社会生活里观察有得，而以具有艺术家们最好的善良的心胸和独创不凡的气概写出的。他们的作品成为社会主义革命和建设的宣传鼓动的有力的武器。这样的前景，是更为广阔，更加光明的。

关于近百年来许多画家们的资料，都是北京中国画院和四川、上海、广东、福建、天津市等地区的文化部门供给的，作者应该在这里对他们表示谢意！

1958 年 8 月 14 日郑振铎写于北京

（《中国近百年绘画展览选集》，
文物出版社，1959 年）

《永乐宫壁画选集》序

中国壁画的传统是悠久而光辉的。汉代的壁画，今还可在辽阳、望都的汉墓里见到。北魏到北宋和元代的壁画，则敦煌千佛洞里还大量地保存着。西安的几个唐墓也出土了很精采的壁画。唐代裴孝源和张彦远所记载的南北朝以下的重要画家们所绘的壁画，虽都已化为灰烬，不可得见，但他们的传统，甚至他们的风格，是还在现存的敦煌千佛洞和其他寺观的壁画上存留着的。直到今天，我们的这个主要的优良的绘画传统并没有断绝。专门的绘作壁画的铺子，张家口和其他地方还开张着呢。

但历代的壁画，除了墓室里的以外，以保存在荒山僻地古寺庙和古庵观里的为主，特别在北方，古庙、古观保存得多，壁画因之也保存得不少。古代壁画的存在和古代建筑的存在是相依为命的。“皮之不存，毛将焉附”。许多古代壁画便是这样地被保存于古建筑，与它们显得相得益彰，同时，也放射出它自己的独特的光芒。

山西永济县的永乐宫壁画是最近几年里发现的最好的古代壁画之一，其风格的高超生动，人物的传神达意，千变万化，题材

的丰富多采，无所不有，值得我们美术史家们、画家们、历史学家们加以深入细致的研究。这是一个有绝对年代可考的壁画，而且壁画作者们也自署其名于其作品上。在中国美术史或绘画史上平添这么灿烂光明的几页或几十页的记载，不是一件小事！

永乐宫位于山西省永济县城东南一百二十里的永乐镇上，靠近黄河的北岸。这个永乐镇，在汉时是浦坂县，唐时是永乐县。到了北宋熙宁三年（1070 年）才改为镇。这个永乐镇相传是仙人吕洞宾的故居。唐代即其宅改为吕公祠。在宋、金时代，改祠为观。元中统三年（1262 年），因观被毁于火，在原址上重建了一座“大纯阳万寿宫”，规模弘大，那就是今日的永乐宫的基本建筑物。虽然历代都有修葺，但主要的部分还是原状保留，壁画部分也都是基本上保留着元代的原作。

元代的“大纯阳万寿宫”，占地很大，今日的永乐宫只是原来建筑的一部分而已。现存的有山门、无极门（又称龙虎殿）、三清殿（又称无极殿）、纯阳殿（又称混成殿）和重阳殿（又称七真殿）的五进建筑。除了山门是后代重建的以外，其余四座建筑物都是元代之物。在这四个殿里，都有壁画，那些壁画也都是元代画家们的作品。

无极门里的壁画损毁得十分严重，今仅存东梢间东北壁上的一小块，画的是天丁、力士等，神情威猛，衣带飘飞，足以吸引着观众再向前看。这虽是残圭断壁，却已能引起观者们的赞叹。

三清殿是永乐宫的主殿，面宽七间，进深八椽，其四壁及神龛内外，满绘着壁画，高度达 426—445 公尺，相传所画为三百六十值日神像，其实只有二百八十人，且是以八个主神为中心，而围绕着仙伯、真人、神王、力士、金童、玉女等等的。那八个主神作帝后装，神情肃穆，仪态万千，或立或坐，形象优美。诸

侍立者男、女、老、少、文、武，各各不同，表情也大相悬殊，或执笏，或执各式武器，或持伞扇，或捧各种宝物，或慈颜悦色，或怒目圆睁，或安静宁谧，或意兴奋发，或左顾右盼，或对主神有所申诉，或直立而倾听，二百八十个人就有二百八十个各有特色的表现，决无雷同，也显不出重复繁杂，是大规模的“汉宫威仪”的展览，是大组织的人物画的会集。且不说神态情调的表现，就是衣饰和袍带的飘逸和细致，也就够观众的钦佩和细细推敲的了。无疑地，这乃是最弘伟的一幅大画幅，足够充分地表现我国画家们的绝大的创作气魄。

纯阳殿的四壁画的是《纯阳帝君仙游显化之图》，乃是吕洞宾的一生传记，从他降生到元代为止的故事的连环画，以五十二幅画面构成之。它们是那末工致，虽不是大气象的朝廷大会集，却是室内的日常生活，社会平常人物的形形色色的活动。假如说三清殿的壁画是富丽堂皇的话，那末，这个纯阳殿的五十二幅画便是精雕细琢的生活记录了。三清殿的壁上有泰定二年（1325年）六月“马君祥长男马七待诏”的题记。纯阳殿壁上也有至正十八年（1358年）“禽昌朱好古门人李弘宜、王士彦、王椿、张实、卫德和张遵礼、田德新、曹德敏”诸人的题名。这些画家们的姓氏，乃是中国绘画史上的新出现的人物。他们的创作将是怎样地在绘画史的新页上放射出耀人双眼的光芒来啊。

重阳殿亦名七真殿，其四壁的壁画也和纯阳殿相同，是以王重阳和他的六个弟子为主的，以四十九幅的连环画构成之，其题材也是十分地丰富多采的。如果我们研究十四世纪前后的中国封建社会生活，这些故事画乃是极重要的研究资料。种种古老的社会生活方式，都在这些画面上表现出来，供给我们以充分的采撷的自由。而其作风又是那样地活泼生动，富有时代的和地方的色彩，虽不能说是艺术上最高的创作，却是那末优秀而又充溢了现

实主义的作品啊。论述中国美术史和绘画史的学者们应该对永乐宫的这些壁画有很高的评价。

郑振铎序于北京 1958 年 5 月

（《永乐宫壁画选集》，文物出版社，1958）

《清明上河图》的研究

一 《清明上河图》绘写的是什么景物

《清明上河图》是宋代张择端所写的描状北宋时代（960—1127年）的东京汴梁城的人情物态的。时节是“清明”的时候，也就是春天的三月三日，许多树木还是秃枝光杈，并未长叶，只有杨柳的细条已经浅浅地泛出了嫩黄色来，天气是还有点凉意，可是严冬已经过去了。春天带来了润朗的天气，绿色一天天地多了起来，得春很早的杏花正在烂漫地盛开着。在这个佳节，人民追念着他们的亡逝了的先人或亲人。《东京梦华录》说：“凡新坟皆用此日拜扫，都城人出郊。”又说：“四野如市，往往就芳树之下，或园囿之间，罗列杯盘，互相劝酬，都城之歌儿舞女，遍满园亭，抵暮而归。……轿子即以杨柳杂花装簇顶上，四垂遮映。自此三日，皆出城上坟。”我们的画家张择端就选择了这个清明节，布置着他的人物和景色。他使用着“长卷”的这个中国绘画的传统的优良形式，逐渐地展开了从郊外到城内的熙熙攘攘的“人物繁阜”的社会生活的绘写。这卷高25.5厘米，长525厘

米，是高度的现实主义的上乘之作。《清明上河图》就是代表中国封建时代的社会生活的具体的现实的典型作品。有各式各样的《清明上河图》出现于各个时代，那些不同时代各个画家都有他自己的风格，并各具有时代的特征，并不完全相仿袭。这就使我们有了相当丰富的不同时代的表现得具体生动而且是现实主义的作品，且可作为很重要的研究的资料。

这里所研究的，乃是张择端所创作的那个长卷《清明上河图》。在北宋的末期（约当1100—1126年之间），汴梁城正是它的“夕阳无限好”的时代，“人烟浩穰，添十数万众不加多，减之不觉少。”（《东京梦华录》卷五）他所写的清明节那一天的时光，不是早晨，也不是正午，似当是下午扫墓归来的时候。我们且把这个长卷打开，逐渐地看下去。

首先是荒郊野外，一棵棵的老树枯干矗立于田野中，可看得出其上有鸟巢，且似有栖鸦正在飞鸣。有草桥，桥下有流水，有一无人的小舟横在岸边。两个年轻的脚夫们，可能还是十来岁的小孩子，一前一后地赶着五匹小驴子，向城市而来。小驴子各驮着两篓小木炭。可能他们是从很远的地方来，所以在这夕阳将下的时候方才将达城边。在柳树林边，已经有茅店可望见，但木凳上没有一个人坐着。屋后有小孩子站着，不知在做什么。一片阔平的打谷场上，放着谷碾等农具。再过去便是几株大杨柳树刚刚泛出嫩黄色的新芽来。远远地有一队人马正在归城，好些人在半跑地走着。有一顶轿子，乘轿子的当是一个妇人，轿顶上和四边都是装簇着杨柳杂花。有人挑着担子，可能挑的就是“门外土仪”。什么是“门外土仪”呢？《东京梦华录》（卷七）说：“抵暮而归，各携枣锢炊饼、黄胖掉刀、名花异果、山亭戏具、鸭卵鸡雏，谓之门外土仪。”还有一个乘马的男人，可能他们是一家。离我们较近的是两个骑驴的人，风尘仆仆，好像是走了不少路，

要向城外的家里去。牵驴的脚夫和挑行囊的步行者们和骑驴的人们显得如何地苦乐不同啊！这里有水田，有耕牛，有挑肥料或小桶的人，有人正把井里的水车放到田里去。

这里已经是汴河边了，房屋渐渐地多起来，人烟也逐渐地稠密起来。有挑夫们在茶馆里休息着。一匹小驴子不知为什么受惊而跳踢着。一个挑夫正脱下他上身的衣服。一个老者，似是一个算命或看相的人吧，正在替一个行人看手相。屋后有高亭。汴河边上停泊着往东南来的粮船。人们肩背着米袋下船，放在岸边。一个管事的人正在指挥着或计算着。彩色招展的市招是不是正要取下来呢？这里有小酒店，有“王家纸马”店。纸马乃是清明上坟时所必需的祭物。但这时候已经傍晚了，所以门前没有一个顾客。一个挑着一对竹筐的人，把空筐子息放在地，伸手接着从食物店的堂倌手里捧着的一个馒头一类的蒸食。有几只船，大概已将粮食都运上岸了，所以闲泊着。船头上有人在生火烧饭，船尾有人在打瞌睡。临河的是店房的后门。

再过去，船更多了。停泊在岸边的船也在搬运粮食。行驶着的船在使用五个纤夫拉着走。还有一只船则使用着八个人在划着一支大桨。船上的人和拉纤的人个个是紧张地用力地彼此呼喊着。岸上有一家大酒店，还有许多小的吃食店。一个独轮车，前面有两只小驴子拉的，正停在一家门口。一人正把遮盖着食物的棉被掀开，在搬出食物来，一只驴子正从一个口袋里吃着草料。一个头顶食物篮子，手执“行几”，正在寻找顾客。在水阁上，有几个人悠闲地坐在椅子，其中一人似在隐几而卧，听到什么话，便又抬起头来。对岸一只小船，有人在向船外河里倾倒污水，船篷上晾晒着衣裙。

现在，景物是移到南岸来了，一人肩伞走着，一人骑驴或马而行，都向城关而进。大柳树下二、三人在谈着。一人坐在河岸。在

大伞下,有人在做着买卖。饮食店里,有人在等着吃食什么。堂倌正端着两碗汤面之类,送给他们,厨房里的大灶头还隐约可见。

出现了十分紧张的场面。这里是有名的虹桥，这座桥是汴梁城东郊的繁华的中心。在桥梁工程上，它有着重要的创造性的成就：没有一根石或木的支柱，全部以木条架空造成，就像天上的虹霓似的。桥下两端有人行道，便利于行船，也便利于拉纤的人。桥上有栏杆。有一只大船正待过桥，桅杆在放下，好些人用竹竿在撑着船。有的人则用长杆钩住桥梁，有的人抛下麻绳挽住船，有的人在凭栏下望，连邻舟的好些人也都在指指点点地帮着忙，总有三十多个人神色紧张地为这只船而忙碌着。一只船则已过了桥，船夫们闲暇地望着桥上。桥的北头，有不少茶馆、饭铺，一个人正驱着驮着货物的驴子上桥走来。桥上有形形色色的人向北来，往南去。有两个人骑马而来，但马夫不得不拉住了马头，以免撞倒人。一顶小轿往北走。还有不少骑驴的、肩挑重担的，还有不少来来往往的行人。还有不少南来北往，脚夫赶着背上负载货物的小驴子。还有独轮车，前面用一匹驴子拉着，并用一个人挽着，一个人后推着，车上满满地载着货物。靠西的一边的桥面，在地上或摊子上陈列着许多货物。有卖绳索的地摊，有卖食物的摊子，有卖点心的小贩，有卖小木器的，有卖刀、剪和其它小件铁器的。桥的南头下面，有张伞卖饮料的，悬挂着“饮子”二字的小市招。一个士子似的骑着马，由马夫拉着，悠闲地下桥来。有一家大酒店，门口结着高高的“彩楼欢门”，彩旗上标着“新酒”二字，门前写的是“天之美禄”四字，还有“十千脚店”的大标帜。一匹马拴在栏杆上。一辆独轮车正停歇在门口。一个人在捧着五贯铜钱，一个人在点数，还有一个人也捧着几贯钱。这部独轮车正在装载上这些钱币——也许是这家酒店一天买卖之所得吧，现在正把它载运回城去。一个卖玩具之类的

人，头戴草笠子，一手提包，一手执着用竹竿悬挂着的种种货色在走着。一个市民手牵着一个小孩子，喊住他要买些什么。这家酒店的一位堂倌，一手捧着两碗面条什么的，一手执着筷子，正在送给食客们去。河的北岸比较安静得多了，河岸边停泊着好些船只，船户们都悠闲地在憩息着。这家酒楼上，食客不少，有凭栏远望的，有在谈天说地的，有小贩正提手篮进房来。一个堂倌把一蒸笼的包子或其它蒸食送上桌来。只有一个空的房间。

河面又宽阔起来。有两只船在河里驶行着，一只用五人拉纤，一只则用六个人摇着大桨，还有六个人站在船头上，也有一把大桨，但空闲着没有使用。两岸也停泊着好些船，都搭着跳板。一个挑着一担东西走上一只船的跳板上。他的后边还有一个手提食盒和一个双手捧着绢匹一类东西的，也要随之上船。有行人们在茶馆里坐着，一个人在指手划足地谈着，两个人在凝神地听。一个人双手拢在袖里，在望着街。

现在，我们就要离开汴河两岸，而来到城厢外面的一个十字路口了。紧贴着茶馆的是一家卖蒸食的铺子。再过去，就是一家制造车辆的作坊。有人在刨木条，有人在敲击车轮。街中有一对小驴子荷物而来。有行人在走着。有小贩一手擎着屉笼，一手执着“行几”，正走向街心张口叫卖。对街有一簇人围着一个席地而坐的老者，似在听他的讲说，他面前摆放着不少药草一类的东西。他的话一定是很引动人的，所以围着的人都聚精会神地在静听着。在街口，有几个人把行囊装上驴背。一匹马站在店前，低着头，似在吃着饲料。转过弯来，一个妇人正在上轿。一辆大车停在“饮子”店前。另一辆大车则由二牛拉着，向街口拐弯过去。车后，有一人骑着马。有一人挑一担食屉。他们是从郊外或外地来的吧？转过街去，我们就看见在一座凉篷下面，坐着一个看命的先生，篷下悬挂着“神课”、“看命”、“决疑”三个招子。

有一个人在算命，还有三个人站在边旁看着或听着。前面大柳树下，一个挑夫在憩息着，一肩食盒担子停放在旁边。有一道小河流过，河边似是一个官厅或驿亭，有好几个隶卒在门前石条上坐着，也有靠树、靠墙憩息着的，其中一个则干脆躺在地上睡着。他们的旗、伞、灯笼等物则倚靠着上有尖齿的墙头立着。有两顶小轿，一顶将要歇放下来，一顶已经放在地上。一个男子下了马，正和那顶轿内的妇人在答话。几个从人，包括一个孩子在内，挑着不少东西跟随着。他们所携回的，大概就是所谓“门外土仪”。两辆牛车，都是三只牛拉的，正在走着。行人很多，有骑马的、骑驴的，有携着孩子站着和相识的人交谈着的。有用竹筐或柳条筐盛着柳枝和鲜花在卖的。已卖罄了东西的一个人，则正挑着空筐子回去。还有一个摊子，似是卖大饼的。对街有不少店面。有一队小驴子荷着木炭篓子走去。一家店里，有一个人在用秤称什么。一个妇人抱着一婴儿在望街。一批猪被赶着过来。那边厢是一座佛寺，正门关闭，两边的旁门开着，一个和尚正站在门口。

现在，我们要看见一座平桥了。这座桥是建在护城河上的。许多人倚着桥栏在望着水，有人在指点着水中的游鱼。一个老人骑驴过桥，后面还跟着一只驴驹子。有肩挑行囊的人在他后边走着，似在照管着驴驹子。好几个人肩挑种种东西向城而去。有一辆独轮车，满载着货物，上面还用一床棉被罩覆着，正离开城门，走在桥上。前挽后推的二人，和那匹走在最前面的小驴子，都显得十分吃力的样子。一个官人似的骑驴而来，有人似跪地向他行礼（或者是一个乞丐吧），好些行人都在望着。一个挑夫肩挑一个重荷，跟在他的后边，大概是他的仆从吧。驴头边仍有一个脚夫在牵着驴。

这时，我们看到高大的城阙了。守着城门的兵卒，有坐靠着

城墙根的，有站立在那里的。城门洞里正走出一匹骆驼，其后，还有好几匹骆驼，背上都各荷载着好些东西，鱼贯而行。城内的大街是更热闹了，行人也更拥挤了，店铺子更多，也更整齐。紧挨着城墙边，有理发匠在替一个人刮胡须。道旁货物堆得如山，正往店里搬进。有卖布匹的小店，有代写书信摊子，有卖硬弓的店。一辆独轮车，满装着货包，在停下来。一家姓孙的“正店”面前，有一担卖柳枝和杏花的停在那里，妇人、孩子在要买。一个男人项上坐着一个孩子，也在看着。这家“正店”装点得十分体面，有小贩托着食物正往里面走。楼上食客们不少，我们可以见到有一间小阁里，二人对坐着，桌上放着酒壶和酒杯等等。店后是一条小河，河边堆积陶缸如山。对河柳林里，有老牛卧在地上，小犊则站在它的身边。这家“孙家正店”门前还有各色各样的小贩摊子。其中最可注意的是一家水果摊子，摊前木桶里放着不少根甘蔗。有两顶轿子，抬着妇女，似正向正店门前停下。正店边高挑出一面市招，写着“孙羊店”三字。在熟食铺的门前有一大簇人围着一个道士在听他说什么。对街也有许多店铺，有“李家输卖上……”，楼上有人在读书。有“久住”、“王员外家”，则不知是卖什么的。有几个小贩在走着，或正和人说着买卖。

这里又是一条十字路口。街道相当地宽大。我们的画家又展开了另一番场面：有两辆“太平车”，都由四匹驴或骡子拉着的，正迎面而来。那驴子的神气很显得狡乖，最边上的一匹，正在张开口叫着。有“杨家应症……”什么的，大概是一家药铺。有王家“罗锦匹帛铺”是一家大店，橱台前，摆放着一列长板凳，是为了便利顾客坐着拣选货物的。有“刘家上色沉檀拣香”铺，规模也不小。还有“赵太丞家”，似是药铺兼做医生的。门前立着或挂着不少牌子，有道是“五劳七伤……”的，有道是“治酒所伤真方集香丸”的等等。有两个妇人抱着一个孩子去看病，一

个医生似正在诊察着孩子的病情。这家药铺的一边是一口水井，有三个人正在用水桶打水。另一边似是一家大宅院，它的大厅里还设着一个公座哩。有两匹驴拉着一辆装着水浆的两只大木桶的车子，桶里不知道是酒还是别的什么。有一簇人围坐着听一个人在讲着，大约是说书先生吧。也有一种独轮车，只用一个人推着的。行人形形式式，可真不少。小贩们或肩挑食物篮筐，或头顶食盘，也都各具特色。最奇特的是，一个行脚僧人身背着竹制的行筐（?），上面装着和挂着各种东西，双手似还扬着经卷之类，令人一看，就仿佛见到那幅流传在日本的所谓唐画玄奘法师像——实际上恐怕也只是普通的一个行脚僧人的画像而已。有几个隶卒簇拥着一个官人而来，那官人头戴宽边凉帽，手执丝鞭，骑在马上，有二隶卒笼住马头，一卒肩一柄大伞在后，还有肩挑食物盒的。看那官人的悠然自得的神情，正和劳苦的老百姓们成一个黑白鲜明的对照。

这个长卷到了这里截然中止，令人有“不足”之感。根据后来的许多本子，《清明上河图》的场面还应该向前展开，要画到金明池为止，很可能这个本子是失去了后半的一部分。

二　现实主义的优良传统

但仅就现存的这一部分而论，已经是足够丰富的一幅封建社会的社会生活的写实图了。它乃是中国绘画史上最杰出的现实主义的伟大创作之一，很少有同样的长卷子表现出那末丰富的社会生活来的。在中国，在更早的时候，就有绘写当代社会生活的现实主义的优良传统，在唐裴孝源著的《贞观公私画史》（639年作）里，就著录着不少这一类的画卷。其中，比较重要的，有：

（一）魏高贵乡公画：新丰放鸡犬图

（二）晋明帝画：杂人风土图

（三）谢　稚画：洛阳平门翻车图

（四）毛惠秀画：郯中溪谷村墟图

（五）刘　填画：1. 吴中舟行图　2. 少年行乐图

（六）杨　修画：两京图

（七）史道硕画：田家社会图（张彦远《历代名画记》作《田家十一月图》）

（八）戴　逵画：吴中溪山邑居图

（九）顾宝光画：1. 洛中车马图　2. 越中风俗图二卷

（十）史文敬画：张平子西京赋图

（十一）宗　炳画：永嘉屋邑图

（十二）章惬伯画：籍田图（一卷，全幅长三丈）

（十三）杨子华画：邺中百戏图

（十四）董伯仁画：农家田舍图

（十五）郑法士画：洛中人物车马图样

（十六）展子虔画：长安车马人物图

（十七）王　鸬画：村社会集图

在《宣和画谱》（1120 年作）里，也著录了若干同类的图画，像：

（一）韩　滉画：1. 田家风俗图　2. 田家移居图　3. 村社图 4. 丰稔图　5. 村社醉散图

（二）丘文播画：1. 丰稔图　2. 田家移居图

（三）阮　部画：游春仕女图三

（四）石　恪画：社飨图二

（五）王　商画：拂林风俗图（他还有拂林仕女图及拂林妇女图。张萱有拂林图，周昉有拂林图二，想均是同一题材）

（六）李　升画：姑苏集会图

（七）陆　晃画：1. 春江渔乐图　2. 田戏人物图

以上的画卷虽全都已亡佚，今天不能够见到，但其优良的传统是一直保存下来的。在宋代之后，这一类的人民生活画卷，就比较地少见了。但一方面仍在各种的《清明上河图》里保存着，一方面则成为“年画”一类的通俗木版画，深入地流播于人民之间。

关于各种的《清明上河图》，一般研究者往往一概以摹本、仿本或伪本称之。一笔抹杀之，那是很不对的。我们相信，那些摹仿者们是具有深意的，他们并不陈陈相因，亦步亦趋地追摹着古本，他们总多多少少添加了些自己所属的那个时代的新鲜事物进去，因之，每一本《清明上河图》虽说均以宋东都汴梁为背景，实则从郊外到城厢，中国个个城市的景象都是差不多的，有一条像汴河的河流也是差不多的，有金明池似的娱乐地，也是颇多的。所以，所谓《清明上河图》，已成了社会风俗画卷的同意语了。几乎公私收藏家，家家有一本或好几本的《清明上河图》，而本本均有不同；虽均托名张择端作，而实则所写的社会生活，一望即知其为属于后代的。我们看清代宫廷所藏的四本《清明上河图》：

（一）《清明上河图》一卷（见《石渠宝笈初编》卷三十四）

（二）《清明上河图》一卷（亦见《石渠宝笈初编》卷三十四）

（三）《清明易简图卷》（见《石渠宝笈二篇》，宁寿宫）

（四）《清明上河图卷》（见《石渠宝笈三编》，延春阁）

其中第四本即我们现在所见到的一卷。其他三卷所绘景色均各有不同。还有私家所藏的若干本子，有一开头就有高山危岩的，已明明不是在大平原上的汴京所应有的了，其所绘的市招和杂技等等，许多都是属于明代的。因为明代正大流行着《清明上

河图》，像仇英那样的大画家也作着说是摹仿张择端的《清明上河图》，其实，却是自出心裁地绘画着一本浩瀚的明代社会生活的创作。他这个“摹本”又成为后来无数画家的祖本。在清代，也有画家们绘写着以清代的社会生活为题材的《清明上河图》。这一类的大画卷，需要的人很多，因之，历代画家们也层出不穷地绘写种种的本子。广泛地搜罗各时代的不同的《清明上河图》而加以综合的研究，是一件很有意义的工作。

在中国的“年画”，和一般的“版画”里，这种绘写社会生活的优良传统是一直继承了下来；虽然已是“不登大雅之堂”了。在“年画”里，有大量的“西湖景”、“姑苏万年桥”、“三十六行”等等的社会景色存在着，它们每年都有大量的购者，它们成为人民所最喜爱的艺术作品的一种。在一般“版画”里，特别是作为小说、戏曲的插图之用的，尤有浩瀚的卷帙流传下来。像杭州版或苏州版的《水浒传》插图，浙江版的《元人百种曲》插图，杭州版的《金瓶梅》插图，苏州版的《古今小说》等插图，都是浩浩荡荡的具有二百多幅的绘图，在绘写着历史人物和当代社会的生活景象。其中，特别是《古今小说》等插图，似乎是更浩瀚的若干卷时代的《清明上河图》。明代社会的人民生活是怎样细致而真切地表现在那里啊！

在这里，首先探讨着这一卷张择端的真本的《清明上河图》，算是为这个研究工作开一个端。

三　张择端和他的真本《清明上河图》

怎么可信这一卷《清明上河图》是张择端的真本呢？仔细地读这一卷就知道其所写的社会生活决不是北宋以后的情状，和明、清二代所有的各种仿本都大有不同。风格是那样的朴质而有

力，作者只是现实地写着他的所见，没有放过任何现象，连一匹小驴子的受惊而跳踢的情景也不肯滑过。他所写的“虹桥”，便是北宋的汴京所有的木结构的“虹桥”！和后来诸本的草草地以一个普通的石桥蒙混过去的，完全是两回事。在下文我们便可以知道北宋的汴京生活怎样真切地表现在他的这卷大杰作里。

他对于每个人物，都处理得十分恰当。他的笔端不曾忽略过一个小人物。他将被压迫的劳动人民，像脚夫、挑夫、小贩等等，和坐轿、乘马的上层阶级的人物一同出现于一条大街上，就令读者很明白地见到像黑白般分明的阶级关系。他不会是有意识地要写出这种对比的不平现象来，他只是现实地表现出他之所见，便成功地、不朽地记录下来这个不平现象了。他也不曾忽略过一个小节目、一项小事件，像小贩的“行几”，并没有忘记掉拿在手里；像大船只过虹桥，几乎大多数的人都不在旁观，而是在忙碌地相助；像妇女坐在小轿旁有小窗子，就有拉开来看街上景物的。他对于各式各样的人物都观察入微，都如其本色地写入这个大画卷里；他把每个人物的神情都写得很细致，虽细如豆点，小不及寸，也明显地可以看出他们的动作，甚至表情来。这要不是深入体验，观物细致，熟悉上上下下的社会生活的情况的，万万地绘写不出。要不是一位当代的大画家也没法画出那末深入浅出的大杰作来。

再者，从流传的来踪去迹看，也以这一卷为最可靠的真本。这一卷的后面，有金人张著的跋说：“翰林张择端，字正道，东武人也。幼读书，游学于京师。后习绘事，本工其界画，尤嗜于舟车市桥郭径，别成家数也。”这是今所知的关于张择端的最早的记载。《宣和画谱》里没有张择端的名字，可见他的成名是在宣和之末（约1125年）。他是先读书，游学于京师，以后才习绘事的。想来他习绘事到成功，一定是在四十岁左右的年龄了（他

约生于1085年)。他的作品，于《清明上河图》之外，还有《烟雨风雪图》、《春山图》、《武夷山图卷》和《西湖争标图》。他既作《西湖争标图》和《武夷山图卷》，可见是到过杭州和福建的，但他到浙江福建去的时期，很可能是在北宋的末年。假定他活到六十岁的话，他的卒年约在1145年左右。

公元1127年金人攻破汴京，把子女玉帛以及徽、钦二帝和图籍、古玩等等都掳劫北去的时候，他这卷《清明上河图》也一同随着入金了。否则，卷尾便不会有金人张著的跋。在元代，辗转为杨准所得，他有跋。明时，曾为李贤所有，吴宽有跋。后来又流转数手，入李东阳家。东阳对此画卷极为重视，一再加以诗、跋。后归陆完，又入严世蕃手。严嵩败，被籍没。《钤山堂书画记》及《天水冰山录》所著录的，即是此卷。明万历六年太监冯保有一跋，这时这卷子为他所有。清乾隆时，为毕沅所收。嘉庆四年（1799年）毕氏籍没时，连同其他书画，皆归清廷。后来，这个画卷著录于《石渠宝笈三编》里。(《石渠宝笈三编》里，有许多是毕氏物）后为溥仪偷运出宫。东北解放后，才归故宫博物院。其授受的渊源是皎然明白的。(有许多关于《清明上河图》的传说，皆不可信。)

以现在这一卷《清明上河图》和其他各种摹本、伪本较之，其古朴浑厚，笔力深入绢 背处，立可证明万非后来人所能拟仿。此卷原来的宋绢，间有破损的地方，后来曾加补绘，但极为少数。我们可以说张择端的原卷是很完整地保存到今天的。

四 话说北宋这一个时代

北宋这一个时代是被称为中国封建社会的历史上比较繁盛，而且比较地顾恤人民的一个时代。在事实上，是不是真的这样

呢?

在封建社会的生产关系里，阶级矛盾是不可能有什么改善的。农民和地主之间的剥削与被剥削的关系是永远存在着的。但在某一个时期，这种阶级矛盾有时显得特别尖锐起来，也有时，暂时地显得有些缓和，而基本的矛盾却是不可能被改变的，除非封建社会的生产关系从根本上被推翻了。这是基本的认识。我们在这个基本认识上来看看北宋时人民的真正生活情况吧。

北宋时代共有一百六十多年的历史。这一百六十多年是并不“太平”的。首先是出兵削平各小国，统一“天下”。其次是和辽及西夏作了长期的斗争，终于不得不以“高价”买到了和议。每一年都得赠送给辽国以大量的金钱和丝绢等物。年年如此，不能不有“民穷财尽”之感。王安石的变法，招来了国内的政治斗争，吃苦受难的还是老百姓。赵佶（宋徽宗）在东京起造寿山（艮岳)，集中了国内的奇花异木、珍禽怪兽，还有玲珑多姿的山石、湖石——号称“花石纲”，也骚扰人民过甚。“一花一木，曾经黄封，护视稍不谨慎，则加之以罪。”（张淏：《艮岳记略》）“人有一物小异，共指为不祥，惟恐芟夷之不速。”（洪迈：《容斋续笔》）这只是一件使农民起义爆发起来的近因。实际上，那火山口永远是待机要大爆发的。于是宋江他们起义了，方腊起来了，田虎、王则们也都起义了。虽他们的力量都不大，都以种种错误不幸而失败，但可知那基本的“阶级矛盾”乃是农民大起义的永远的原动力，一经星星之火一点，便会熊熊地大烧起来。

人民受压迫、受剥削是无日有松弛的时候的，他们日夜在水深火热之间，到了赵佶的时候就更深了。《清明上河图》所描写的正是这个火山爆发的当儿的社会景象，表面上看起来，的确是熙熙攘攘的，但在这里，就明明白白地摆列着社会的不平等和剥削及被剥削之间的关系的真情实证。我们看那些勤劳苦作的老百

姓怎样地艰辛奔走以求一饱啊！而那些乘轿的、骑马的地主官僚们和他们的眷属，是那样的奢华放佚。但有剥削人民的可能的人，就能在高楼巨厦里豪饮高歌，谈情说爱。他们饮的乃是“人血”，吃的何尝不是“人肉”！我们可以说，这个阶级社会的本质，即封建社会的本质，在这个长卷里是表现得很具体、很明显。在一片都市繁华的“锦被”的遮盖之下，有多多少少的人民在吞声饮泣啊！马端临说：“官既无藉于民之材，而徒欲多为之法以征其身，户调口赋，日增月益，而民益穷苦憔悴，只以丁多为累矣。”（《文献通考》自序）所以，到了崇宁元年（1102 年），天下主客户三千万四百九十五，口四千万九千一百六十三，达到空前的庶阜。可是人民的不满与痛苦也就更甚了。经过靖康（1127 年）之变，北宋帝国亡掉了，东京也就半被毁灭了。《清明上河图》遂成了“西方美人之思”。

五　东京与汴河

《清明上河图》的背景，选择的地点是北宋的东京，（北宋时共有四京：一、东京开封府，即汴梁城；二、西京河南府，即洛阳；三、南京应天府，即归德；四、北京大名府，即魏州）实际上的都城则是东京，故繁盛冠于全国。东京的历史是很古老的：战国时，为信陵君活跃的地方，夷门的遗址至今还在；汉时，是有名的梁孝王所住的王城；到了五代时，朱温才建都于此，名为东京。周显德初，更广为新城，周围四十八里，二百二十三步，包含旧城在内。城内，为皇宫。宫城周回五里，据《东京梦华录》，东京城“城濠曰护龙河，阔十馀丈。濠之内外皆植杨柳”。这城濠我们在《清明上河图》是见到过。又云：“东城一边，其门有四。东南曰东水门，乃汴河下流水门也……次则曰新宋门，

次曰新曹门，又次曰东北水门。”我们在“图”里所见的城门，不知是新宋门还是新曹门。

汴河为东京主要的河道。《东京梦华录》云：“中曰汴河，自西京洛口分水入京城，东去至泗州，入淮，运东南之粮。凡东南方物，自此入京城，公私仰给焉。”又说：“自东水门外七里，至西水门外，河上有桥十三。从东水门外七里，曰虹桥。其桥无柱，皆以巨木虚架，饰以丹雘，宛如长虹。”这便是我们在“图”里所见的“虹桥”。汴河又名通济渠。自隋大业初，疏通济渠，引黄河通淮。至唐，改名广济渠。宋都大渠诸水，以此为最重要。“其浅深有度，置官以司之。每年自春及冬，常于河口均调水势，止深六尺，以通行重载为准。岁漕江淮湖浙米数百万及运东南之产，百物众宝，不可胜计。又下西山之薪炭，内外仰给焉”（见《汴京遗迹志》卷六）。可见汴河乃是东京运输粮柴的主干河道。张择端选择了汴河下流来绘画，正抓住了大都市的命脉所在，也正表现出繁华的来源与开始。汴河是隋炀帝所开的，是引黄入淮的一个水利大工程。但隋炀帝开运河的事却与秦始皇筑长城的事同为后人所痛诋。唐胡曾咏“汴河”道：

> 千里长河一旦开，亡隋波浪九天来。
> 锦帆未落干戈起，惆怅龙舟更不回。

又道：

> 炀帝开河鬼亦悲，生民不独力云疲。
> 至今呜咽东流水，似向清平怨昔时。

他这样话是“人云亦云”的老调子。唐大诗人皮日休的诗，

就很不相同了。他说道：

> 尽道隋亡为此河，至今千里赖通波。
> 若无水殿龙舟事，共禹论功不下多。

他的话是很合乎公道的。但汴河的水并不是很平善的，常常泛溢为灾。宋初，曾命百姓夹岸植榆柳以固堤防，这就是我们为什么在“图”中会在汴水两岸见到那末多的大柳树的来历。宋太宗淳化二年（991 年）汴水决浚仪县，他自己就曾亲入泥淖中去抢救。他道：“东京养甲兵数十万，居人百万家。天下转漕，仰给在此一渠水，朕安得不顾!”（见《汴京遗迹志》卷六）可见汴水关系之大。但到了明代，则汴水淤塞不通。今则，并遗渠故迹也不存。所以，我们到了开封市，又看了这个《清明上河图》，觉得很奇怪，宋时舟楫繁密的大河道，为什么在今天连遗迹都会不见了呢？有的人还怀疑，《清明上河图》画的究竟是不是汴京景色呢？

六　《清明上河图》里所见的北宋市廛

我们在《清明上河图》里所见到的北宋时代的东京的都市生活是十分翔实而真切的。北宋的东京，享太平无事之福者凡一百六十多年，人口日庶，房屋益多，景物也一天天更繁华起来。“金翠耀目，罗绮飘香。新声巧笑于柳陌花衢，接管调弦于茶坊酒肆。八荒争凑，万国咸通。集四海之珍奇，皆归市易，会寰区之异味，悉在庖厨。”（《东京梦华录》序）

茶坊酒肆，是“图”里最常见到的景物。《东京梦华录》云：“凡京师酒店门首，皆缚彩楼欢门。……大抵诸酒肆瓦市，不以

风雨寒暑，白昼通夜，骈阗如此。……在京正店七十二户。此外不能遍数，其馀皆谓之脚店。”这两种酒店——正店和脚店，在“图”里都有之。在酒店里，都有外来托卖炙鸡、燠鸭等等的小贩们。“又有小儿子着白虔布衫、青花手巾，挟白瓷缸子卖辣菜。又有托小盘卖干果子。”“更外卖软羊诸色包子。”“诸店 必有厅院廊庑掩映，排列小阁子，吊窗花竹，各垂帘幙。”

药铺医家也极为发达，几乎各科都有专门的医生，各铺各出卖其专门的专长的丸散等药。罗锦布帛、鞍辔弓剑乃至香药、笔、墨都各有专门的铺子。有提瓶卖茶的，有卖蒸梨枣黄糕、麋宿蒸饼、发牙豆的。种种行商坐贩，不可胜计。

东京搬载车，大的叫做太平车，上有箱无盖。箱如构栏而平，板壁。“前列骡或驴二十馀，前后作两行或牛五、七头拽之。车两轮与箱齐。仍于车后系驴骡二头。遇下峻险桥路，以鞭諕之，使倒坐缍车，令缓行也。”“其次有平头车，亦如太平车而小。”“又有宅眷坐车子，与平头车大抵相似，但棫作盖及前后有构栏，门垂帘。”“又有独轮车，前后二人把驾，两旁两扶拐，前有驴拽。”像这一类的车子，“图”中都有见到，但太平车没有二十多匹骡或驴拽着耳。

在各个坊、巷、桥、市里还有肉行，设有肉案，列三五人操刀，生熟肉从便索唤，到了晚上，即有燠爆熟食上市。又有饼店，分油饼店、胡饼店，最盛的几家有五十余炉。凡这些店铺在图里也都有见到。

算命课卜的铺子在“图”里也有几家。北宋时，这种术士很多，且很得势。周煇的《清波杂志》（三）说：“政和、宣和间，除擢侍从以上，皆先命日者推步其五行休咎，然后出命。故一时术者谓：士大夫穷达，在我可否之间。朝士例许于通衢下马从医卜。因是，此辈得以凭依。”《东京梦华录》（卷五）云：“凡百所

卖饮食之人。装鲜净盘盒器皿。车檐动使，奇巧可爱。食味和羹，不敢草略。其卖药、卖卦、皆具冠带。至于乞丐者，亦有规格，稍似懈怠，众所不容。其士农工商，诸行百户，衣装各有本色，不敢越外。谓如香铺裹香人，即顶帽披背；质库掌事，即着皂衫角带不顶帽之类。街市行人便认得是何色目。”这样的不同的服色在“图”里也看得很清楚。

像这样熙熙攘攘的市廛，在“图”里表现出来时，要比用文字来说明的来得形象化、具体化得多了。用许多话说不清楚的东西，一见之“图画”，便能豁然贯通了。所以，我们以为，一卷《清明上河图》比之十卷《东京梦华录》要醒目得多了。《东京梦华录》（卷五）说：“加之人情高谊，若见外方之人为都人凌欺，众必救护之。或见军铺收领到斗争公事，横身劝救，有陪酒食檐官方救之者，亦无惮也。或者从外新来，邻左居住，则相借借动使，献遗汤茶，指引买卖之类。更有提茶瓶之人，每日邻里互相支茶，相问动静。凡百吉凶之家，人皆盈门。”这是老百姓彼此爱护的感人的情况。我们看“图”里大船过虹桥的场面，也可以知道人民是如何地逢难相助了。

像汴梁那样的都市生活，乃是中国封建时代的都市的典型，完全代表了封建社会的城市生活的整个面貌。在其近郊的农民生活里，也可以看出作为封建社会的主要生产者的农民的一般生活情况来，中国的封建时代是长期的，历代的社会生活，基本上没有多大变化，物质生活可能有些进步，有些发达，有些新的事物产生出来；文化娱乐生活，也不时有新的创作，有新的花朵开放出来，但因为生产关系没有改变，都市和农村的生活面貌便也很少有大的变化。我们看了这卷《清明上河图》就觉得和我们少年时代在封建社会的都市里所见到的情状没有什么大不同，这就是一个证明。这也就说明了张择端的这卷《清明上河图》，不仅是

现实地记录下北宋时代的汴京的都市景色，也是不朽地记录下来中国封建社会的都市生活了。这使它成为研究中国封建社会史的很重要的形象化的例证。

在新中国的社会面貌迅速地在改变着，在向社会主义的繁华幸福的生活大阔步前进的时候，我们第二代的读者们对于这一卷《清明上河图》会有很新鲜的感觉的吧。

1958年5月12日写

附：《石渠宝笈三编》关于《清明上河图》的记载

宋张择端清明上河图一卷

“本幅”绢本。纵七寸六分。横一丈六尺五寸。设色画。城郭舟车。桥梁廛市。水陆辐辏。人物喧阗。极汴都繁盛景象。无款印。

“后幅”题跋。

翰林张择端。字正道。东武人也。幼读书。游学于京师。后习绘事。本工其界画。尤嗜于舟车市桥郭径。别成家数也。按向氏评论图画记云。西湖争标图。清明上河图。选入神品。藏者宜宝之。大定丙午清明后一日。燕山张著跋。

通衢车马正喧阗。衹是宣和第几年。当日翰林呈画本。升平风物正堪传。水门东去接隋渠。井邑鱼鳞比不如。老氏从来戒盈满。故知今日变邱墟。楚讯吴樯万里舡。桥南桥北好风烟。唤回一饷繁华梦。箫鼓楼台若个边。竹堂张公药。

峨峨城阙旧梁都。二十通门五漕渠。何事东南最阗溢。江淮财利走[illegible]。车毂人肩困击磨。珠帘十里沸笙歌。而今遗老空垂涕。犹恨宣和与政和（宋之奢靡，至宣政间尤甚）。京师得复比

丰沛。根本之谋度汉高。不念远方民力病。都门花石日千艘（晚宋花石之运，来自此门）。邺郡郦权。

歌楼酒市满烟花。溢郭阗城百万家。谁遣荒凉成野草。维垣专政是奸邪。两桥无日绝江舡（东门二桥。俗谓之上桥下桥）。十里笙歌邑屋连。极目如今尽禾黍。却开图本看风烟。临洺王磵。

画桥虹卧浚仪渠。两岸风烟天下无。满眼而今皆瓦砾。人犹时复得玑珠。繁华梦断两桥空。惟有悠悠汴水东。谁识当年图画日。万家帘幕翠烟中。博平张世积。

右故宋翰林张择端所画清明上河图一卷。金大定间。燕山张著跋云。向氏图画记。所谓选入神品者是也。我元至正之辛卯。准寓蓟日久。稍访求古今名笔。以新耳目。会有以兹图见喻者。且云图初留秘府。后为官匠装池者。以似本易去。而售于贵官某氏。某后守真定。主藏者复私之。以鬻于武林陈某。陈得之且数年。坐他事稍窘急。又闻守且归。恐遂速祸怨。思欲密付诸贤士君子。准闻语。即倾囊购之。盖平生癖好在是也。卷前有徽庙标题。后有亡金诸老诗若干首。私印之杂志于诗后者若干枚。其位置。若城郭市桥屋庐之远近高下。草树马牛驴驼之大小出没。以及居者行者舟车之往还先后。皆曲尽其意态。而莫可数计。盖汴京盛时伟观也。汴自朱梁来。消耗极矣。至宋列圣。休养百年。始获臻此甚盛。其君相之勤劳。闾井之丰庶。俗尚之茂美。皆可按图想其万一。吾知画者之意。盖将以观当时而夸后代也。不然则厄于时而思殚其伎。以杰然自异于众史也。何其精能之至。而毫发无遗恨欤。此岂一朝一夕所能就者，其用心亦良苦矣。夫何京攸父子。以权奸柄国。使万姓愁痛。强虏杰骜。而汴之受祸有不忍言者。意是图脱稿。曾几何时。而向之承平故态。已索然荒烟野草之不胜其感矣。当是时。城外内之金帛珍玩。根括殆尽。

而是图独沦落到今。逾二百年而未甚弊坏。岂有数耶。自时厥后。其地遂终不睹汉官。而困于战争且日甚。虽欲求卷中所图仿佛。又安可得矣。呜呼。都邑废兴。虽系运数。而人谋弗臧。盖各有自。天津闻鹃之叹。崇宣秉钧之虐。谓非基于熙丰大臣之谬误可乎。其所以致汴之陆沉。而不可复振者。亦必有任其责矣。今天下一家。前代故都。咸沐圣化。其生聚浩穰。宜不减昔。惜吾未得一一躬造其地。以览观其盛。故于是卷既嘉其笔墨之工。而又因以识予之感慨云。至正壬辰九月望日。西昌玉华素士杨准跋。钤印二。准。京兆文章家印。

余自幼喜画学。业之四十年。平生所见古今画。以轴计者。奚啻累千百。其精粗高下。要皆各擅一绝。往往不能兼备。壬辰秋。避地来西昌。杨君公平以余之专门也。出所藏清明上河图以示。其市桥郭径。舟车邑屋。草树马牛。以及于衣冠之出没远近。无一不臻其妙。余熟视再四。然后知宇宙间精艺绝伦。有如此者。向氏所谓选入神品。诚非虚语。而或者犹以井蛙之见。妄加疵类。甚矣其不知子都之姣。而亦何足为是图轻重哉。呜呼。此希世玩也。为杨氏子若孙者。当珍袭之。至正甲午正月望。新喻刘汉谨跋。

静山周氏文府所藏清明上河图。乃故宋宣政年间名笔也。笔意精妙。固自宜入神品。观者见其邑屋之繁。舟车之盛。商贾财货之充羡盈溢。无不嗟赏歆慕。恨不得亲生其时。亲目其事。然宋祚自建隆至宣政间。安养生息。百有五六十年。太平之盛。盖已极矣。天下之势。未有极而不变者。此固君子之所宜寒心者也。然则观是图者。其将徒有嗟赏歆慕之意而已乎。抑将犹有忧勤惕厉之意乎。噫。后之为人君为人臣者。宜以此图与无逸图并观之。庶乎其可以长守富贵也。岁在旃蒙大荒落。云阳李祁题。钤印二。李一初氏。不二心老人。

金燕山张著。以此图为张择端笔。必有所据。至后人乃以择端作于宋宣政间。今画谱具在。当时有如斯人斯艺。而独遗其名氏何耶。大卿朱公。藏此已久。予始获展阅。恍然如入汴京。置身流水游龙间。但少尘土扑面耳。朱公云。此图有稿本。在张英公家。盖其经营布置。各极其态。信非率易所能成也。吴宽。

宋家汴都全盛时。万方玉帛梯航随。清明上河俗所尚。倾城士女携童儿。城中万屋翚甍起。百货千商集成蚁。花棚柳市围春风。雾阁云窗粲朝绮。芳原细草飞轻尘。驰者若飙行若云。虹桥影落浪花里。捩舵撇蓬俱有神。笙歌在楼游在野。亦有驱牛种田者。眼中苦乐各有情。纵使丹青未堪写。翰林画史张择端。研朱吮墨镂心肝。细穷毫发夥千万。直与造化争雕镌。图成进入缉熙殿。御笔题签标卷面。天津回首杜鹃啼。倏忽春光几时变。朔风卷地天雨沙。此图此景复谁家。家藏私印屡易主。赢得风流后代夸。姓名不入宣和谱。翰墨流传藉吾祖。独从忧乐感兴衰。空吊寰州一抔土。丰亨豫大纷此徒。当时谁进流民图。乾坤俯仰意不极。世事荣枯无代无。宋张择端清明上河图。今大理卿致仕鹤坡朱公所藏也。族祖希蘧先生之遗墨在焉。予三十年前见之。今其卷帙。完好如故。展玩累日。为之欢惋不能已。因题其后。弘治辛亥九月壬子。太常寺少卿兼翰林院侍讲学士。云阳李东阳识。钤印三。长沙。宾之。茶陵新州故家。

右清明上河图一卷。宋翰林画史东武张择端所作。上河云者。盖其时俗所尚。若今之上冢然。故其盛如此也。图高不满尺。长二丈有奇。人形不能寸。小者才一二分。他物称是。自远而近。自略而详。自郊野以及城市。山则巍然而高。隤然而卑。洼然而空。水则澹然而平。渊然而深。迤然而长引。突然而湍激。树则槎然枯。郁然秀。翘然而高耸。蓊然而莫知其所穷。人物则官士农贾医卜僧道胥隶篙师缆夫妇女臧获之行者坐者。授者

受者。问者答者。呼者应者。骑而驰者。负者戴者。抱而携者。导而前呵者。执斧锯者。操畚锸者。持杯罂者。袒而风者。困而睡着。倦而欠伸者。乘轿而搴帘以窥者。又有以板为舆。无轮箱而陆曳者。有牵重舟泝急流。极力寸进。圜桥匝岸。驻足而旁观。皆若交欢助叫。百口而同声者。驴羸马牛橐驼之属。则或驮或载。或卧或息。或饮或秣。或就囊龁草首入囊半者。屋宇则官府之衙。市廛之居。村野之庄。寺观之庐。门窗屏障篱壁之制。间见而层出。店肆所鬻。则若酒若馔。若香若药。若杂货百物。皆有题扁名氏。字画纤细。几至不可辨识。所谓人与物者。其多至不可指数。而笔势简劲。意态生动。隐见之殊形。向背之相准。不见其错误改窜之迹。殆杜少陵所谓毫发无遗憾者。非蚤作夜思。日累岁积。不能到。其亦可谓难已。此图当作于宣政以前。丰亨豫大之世。卷首有祐陵瘦筋五字签。及双龙小印。而画谱不载。金大定间。燕山张著有跋。据向氏书画记。谓与西湖争标图。俱选入神品。既归元秘府。至正间。为装池官匠。以似本易去。售于贵官某氏。某出守真定。主藏者复私之。以售于武林陈彦廉氏。陈有急又闻守且归。惧不能守。西昌杨准重价购之。而具述其故云尔。后又为静山周氏所得。吾族祖云阳先生为跋其后。又有蓝氏珍玩吴氏家藏诸印。皆无邑里名字。不知何年复入京师。予始见于大理卿朱文征家。为赋长句。继为少师徐文靖公所藏。公未属纩。谓云阳手泽所书在。治命其孙中书舍人文灿以归于予。其卷轴完整如故。盖四十馀年。凡三见而后得也。呜呼。韩退之画记。其所系几何。旋复丧失。独其文奇妙。故传之至今。今有图如此。又于予有世泽之重。而予之文不足以发之。姑撮其要如此。且以见夫逸失之易而嗣守之难。虽一物而时代之兴革。家业之聚散。关焉。不亦可慨也哉。噫。不亦可鉴也哉。正德乙亥三月二十七日。李东阳书于怀麓堂之西轩。钤印二。怀

麓堂印。大学士章。

图之工妙入神。论者已备。吴文定公讶宣和画谱不载张择端。而未著其说。近阅书谱。乃始得之。盖宣和书画谱之作。专于蔡京。如东坡山谷。谱皆不载。二公持正。京所深恶耳。择端在当时。必亦非附蔡氏者。画谱之不载择端。犹书谱之不载苏黄也。小人之忌嫉人。无所不至如此。不然则择端之艺其著于谱成之后欤。嘉靖甲申二月望日。长洲陆完书。钤印三。陈湖。青泉白石。吴郡陆氏。

余侍御之暇。尝阅图籍。见宋时张择端清明上河图。观其人物界划之精。树木舟车之妙。市桥村郭。迥出神品。俨真景之在目也。不觉心思爽然。虽隋珠和璧。不足云贵。诚希世之珍欤。宜珍藏之。时万历六年。岁在戊寅。仲秋之吉。钦差总督东厂官校办事。兼掌御用监事。司礼监太监。镇阳双林冯保跋。钤印四。侍御余清。冯永亨收藏书画记。冯保印。永亨。

汴梁自古帝王都。兴废相寻何代无。独惜徽钦从北去。至今荒草偏长衢。妙笔图成意自深。当年景物对沉吟。珍藏易主知多少。聚散春风何处寻。鹭津如寿。钤印一。如寿印。

《鉴藏宝玺》（五玺全）宝笈三编。

《收传印记》毕泷审定。（重一）檠士宝玩。（重八）审定名迹。（重一）毕沅秘藏。（重二）太华主人。娄东毕沅鉴藏。珍贵。（半印）德基。清白传家。（重一）雪斋。（鍾印）记。（鼎印）延陵。子孙永享。□长□□图书。子孙宝爱。吴氏家藏。（鍾印）伸。词林退翁。陆丹叔氏秘笈之印。丹叔真赏。（重六）翰林。（重五）珍贵。（重四）毕。（重二）毕沅之章。李贤。（鼎印）怡云之阁。（重三）余半印三。鼎印一。均不可辨。

（案张著。字仲扬。永安人。泰和五年。授监御府书画。张公药。字元石。以父荫入仕。尝为郾城令。并见四朝诗姓名考。

郦权。字元舆。安阳人。明昌初为著作郎。有坡轩集。王硐。字逸滨。汴梁人。明昌中授鹿邑主簿。见词综小传。杨准。字公平。号玉华居士。泰和人。吴澄弟子。履行修洁。欧阳元等荐修宋辽金三史不就。见江西通志。李祁字一初。茶陵人。元统进士。官江浙儒学提举。陆完。字全卿。长洲人。成化丁未进士。历官吏部尚书。)

（《清明上河图》，文物出版社，1958年）

访笺杂记

我搜求明代雕版画已十余年。初仅留意小说戏曲的插图，后更推及于画谱及他书之有插图者，所得未及百种。前年冬，因偶然的机缘，一时获得宋元及明初刊印的出相佛道经二百余种。于是宋元以来的版画史，粗可踪迹。间亦以余力，旁骛清代木刻画籍。然不甚重视之，像《万寿盛典图》，《避暑山庄图》，《泛艖图》，《百美新咏》一类的书，虽亦精工，然颇嫌其匠气过重。至于流行的笺纸，则初未加以注意。为的是十年来，久和毛笔绝缘。虽未尝不欣赏《十竹斋笺谱》，《萝轩变古笺谱》，却视之无殊于诸画谱。

约在六年前，偶于上海有正书局得诗笺数十幅，颇为之心动，想不到今日的刻工，尚能有那样精丽细腻的成绩。仿佛记得那时所得的笺画，刻的是罗两峰的小幅山水，和若干从《十竹斋画谱》描模下来的折枝花卉和蔬果。这些笺纸，终于舍不得用，都分赠给友人们，当作案头清供了。

这也许便是访笺的一个开始。然上海的忙碌生活，压得我透不过气来，哪里会有什么闲情逸趣，来搜集什么。

二十年九月，我到北平教书。琉璃厂的书店，断不了我的足

迹。有一天,偶过清秘阁,选购得笺纸若干种,颇为高兴。觉得较在上海所得的,刻工,色彩都高明得多了。仍只是作为礼物送人。

引起我对于诗笺发生更大的兴趣的是鲁迅先生。我们对于木刻画有同嗜。但鲁迅先生所搜求的范围却比我广泛得多了，他尝斥资重印《士敏土之图》数百部——后来这部书竟鼓动了中国现代木刻画的创作的风气。他很早的便在搜访笺纸，而尤注意于北平所刻的。今年春天，我们在上海见到了，他以为北平的笺纸是值得搜访而成为专书的，再过几时，这工作恐怕要不易进行。我答应一到北平，立刻便开始工作。预定只印五十部，分赠友人们。

我回平后，便设法进行刷印笺谱的工作。第一着还是先到清秘阁。在那里又购得好些笺样。和他们谈起刷印笺谱之事时，掌柜的却斩钉截铁的回绝了，说是五十部绝对不能开印。他们有种理由：板片太多，拼合不易，刷印时调色过难；印数少，板刚拼好，调色尚未顺手，便已竣工，损失未免过甚。他们自己每次开印都是五千一万的。

“那么印一百部呢?”我道。

他们答道：“且等印的时候再商量吧。”

这场交涉虽是没有什么结果，但看他们口气很松动，我想，印一百部也许不成问题。正要再向别的南纸店进行，而热河的战事开始了，接着发生喜峰口、冷口、古北口的争夺战。沿长城线上的炮声、炸弹声、震撼得这古城里的人民们日夜不安，坐立不宁。哪里还有心绪来继续这“可怜无补费精神”的事呢？一搁置便是半年。

九月初，战事告一段落，我又回到上海，和鲁迅先生相见时，带着说不出的凄惋的感情，我们又提到印这笺谱的事。这场可怖可耻的大战，刺激我们有立刻进行这工作的必要，也许将来

便不再有机会给我们或他人做这工作的!?

“便印一百部，总不会没人要的,”鲁迅先生道。

“回去便进行,”我道。

工作便又开始进行。第一步自然是搜访笺样，清秘阁不必再去。由清秘阁向西走，路北第一家是淳菁阁。在那里，很惊奇的发见了许多清隽绝伦的诗笺，特别是陈师曾氏所作的，虽仅寥寥数笔，而笔触却是那样的潇洒不俗。转以十竹斋、萝轩诸笺为烦琐、为做作。像这样的一片园地，前人尚未之涉及呢。我舍不得放弃了一幅。吴待秋、金拱北诸氏所作和姚茫父氏的《唐画壁砖笺》，《西域古迹笺》等，也都使我喜欢，流连到三小时以上。天色渐渐的黑暗下来，朦朦胧胧的有些辨色不清，黄豆似的灯火，远远近近的次第放射出光芒来。我不能不走，那末一大包笺纸，狼狈不堪的从琉璃厂抱到南池子，又抱到了家。心里是装载着过分的喜悦与满意，那一个黄昏便消磨在这些诗笺的整理与欣赏上。

过了五六天，又进城到琉璃厂去——自然还是为了访笺。由淳菁阁再往西走，第一家是松华斋，松华斋的对门，在路南的，是松古斋，由松华斋再往西，在路北的，是懿文斋。再西，便是厂西门，没有别的南纸店了。

先进松华斋，在他们的笺样簿里，又见到陈师曾所作的八幅花果笺。说它们“清秀”是不够的，“神来之笔”的话也有些空洞。只是赞赏，无心批判。陈半丁、齐白石二氏所作，其笔触和色调，和师曾有些同流，惟较为繁缛燠煖。他们的大胆的涂抹，颇足以代表中国现代文人画的倾向；自吴昌硕以下，无不是这样的粗枝大叶的不屑屑于形似的。我很满意的得到不少的收获。

带着未消逝的快慰，过街而到松古斋。古旧的门面，老店的规模，却不料售的倒是洋式笺。所谓洋式笺，便是把中国纸染了

矾水，可以用钢笔写，而笺上所绘的大都是迎亲、抬轿、舞灯、拉车一类的本地风光，笔法粗劣，且惯喜以浓红大绿涂抹之。其少数，还保存着旧式的图板画。然以柔和的线条，温茜的色调，刷印在又涩又糙的矾水拖过的人造纸面上，却格外的显得不调和。那一片一块的浮出的彩光，大损中国画的秀丽的情绪。

我的高兴的心绪为之冰结，随意的问道："都是这一类的么?"

"印了旧样的销不出去，所以这几年来，都印的是这一类的。"

我不能再说什么，只拣选了比较还保有旧观的三盒诗笺而出。

懿文斋没有什么新式样的画笺，所有的都是光、宣时代所流行的李伯霖、刘锡玲、戴伯和、李毓如诸人之作，只是谐俗的应市的通用笺而已。故所画不离吉祥、喜庆之景物以至通俗的着色花鸟的一类东西。但我仍选购了不少。

第三次到琉璃厂，已是九月底了。那一天狂飙怒号，飞沙蔽天，天色是那样的惨澹可怜，顶头的风和尘吹得人连呼吸都透不过来。一阵的飞沙，扑脸而来，赶紧闭了眼，已被细尘潜入，眯着眼，急速的睁不开来看见什么。本想退了回去，为了这样闲空的时间不可多得，便只得冒风而进了城。这一次是由清秘阁向东走，偏东路北，是荣宝斋，一家不失先正典型的最大的笺肆。仿古和新笺，他们都刻得不少。我们在那里，见到林琴南的山水笺，齐白石的花果笺，吴待秋的梅花笺，以及齐王诸人合作的壬申笺，癸酉笺等等，刻工较清秘为精。仿成亲王的拱花笺，尤为诸肆所见这一类笺的白眉。

半个下午便完全耗在荣宝斋，外面仍是卷尘撼窗的狂风，但我一点都没有想到将怎样艰苦的冒了顶头风而归去。和他们谈到

印行笺谱的事，他们也有难色，觉得连印一百部都不易动工。但仍是那末游移其词的回答道："等到要印的时候再商量吧。"

我开始感到刷印笺谱的事，不像预想那末顺利无阻。

归来的时候，已是风平尘静。地上薄薄的敷上了一层黄色的细泥，破纸枯枝，随地乱掷，显示着风力的破坏的成绩。

从荣宝斋东行，过厂甸的十字路口，便是海王村。过海王村东行，路北，有静文斋，也是很大的一家笺肆。当我一天走进静文的时候，已在午后。太阳光淡淡的射在罩了蓝布套的棹上。我带着怡悦的心情在翻笺样簿，很高兴的发现了齐白石的人物笺四幅，说是仿八大山人的，神情色调都臻上乘。吴待秋、汤定之等二十家合作的梅花笺也富于繁赜的趣味。清道人、姚茫父、王梦白诸人的罗汉笺、古佛笺等，都还不坏，古色斑斓的彝器笺，也静雅足备一格。又是到上灯时候才归去。

静文斋的附近，路南，有荣录堂，规模似很大，却已衰颓不堪，久已不印笺。亦有笺样簿，却零星散乱，尘土封之，似久已无人顾问及之。循样以求笺，十不得一。即得之，亦都暗败变色，盖搁置架上已不知若干年，纸都用舶来之薄而透明的一种，色彩偏重于浓红深绿，似意在迎合光、宣时代市人们的口味。肆主人须发皆白，年已七十余，惟精神尚矍铄。与谈往事，衮衮可听。但搜求将一小时，所得仅缦卿作的数笺。于暮色苍茫中，和这古肆告别，情怀殊不胜其凄怆。

由荣录更东行，近厂东门，路北，有宝晋斋。此肆诗笺，都为光、宣时代的旧型，佳者殊鲜。仅选得朱良材作的数笺。

出厂东门，折而南，过一尺大街，即入杨梅竹斜街。东行百数步。路北，有成兴斋。此肆有冷香女士作的月令笺，又有清末为慈禧代笔的女画家缪素筠作的花鸟笺；在光、宣时代，似为一当令的笺店。然笺样多缺，月令笺仅存其七。

再东行，有彝宝斋，笺样多陈列窗间，并样簿而无之。选得王诏作的花鸟笺十余幅，颇可观，而亦零落不全。

以上数次的所得，都陆续的寄给鲁迅先生，由他负最后选择的责任。寄去的大约有五百数十种，由他选定的是三百三十余幅，就是现在印出的样式。

这部北平笺谱所以有现在的样式，全都是鲁迅先生的力量——由他倡始，也由他结束了这事。

说起访笺的经过来，也并不是没有失望与徒劳。我不单在厂甸一带访求，在别的地方，也尝随时随地的留意过，却都不曾给我以满足。好几个大市场里，都没有什么好的笺样被发现。有一次，曾从东单牌楼走到东四牌楼，经隆福寺街东口而更往北走，推门而入的南纸店不下十家，大多数都只售洋纸笔墨和八行素笺，最高明的也只卖少数的拱花笺，却是那末的粗陋浮躁，竟不足以当一顾。

在厂甸，也不是不曾遇到同样狼狈的事。厂甸中段的十字街头，路南，有两家规模不小的南纸店。一名崇文斋，在路东，有笺样簿，多转贩自诸大肆者。一名中和丰，在路西，专售运动器具及纸墨，并诗笺而无之。由崇文东行数十步，路南，有豹文斋，专售故宫博物院出品，亦尝翻刻黄瘿瓢人物笺，然执以较清秘、荣宝所刻，则神情全非矣。

但北平地域甚广，搜访所未及者一定还有不少。即在琉璃厂，像伦池斋，因无笺样簿，遂至失之交臂。他们所刻“思古人笺”，版已还之沈氏，故不可得；而其王雪涛花卉笺四幅，刻印俱精，色调亦柔和可爱，惜全书已成，不及加入。又北平诸文士私用之笺纸，每多设计奇诡，绘刻精丽的，惟访求较为不易。补所未备，当俟异日。

选笺既定，第二步便进行交涉刷印。淳菁、松华、松古三

家，一说便无问题。荣宝、宝晋、静文诸家，初亦坚执百部不能动工之说，然终亦答应了下来。独清秘最为顽强，交涉了好几次，他们不是说百部太少不能印，便是说人工不够，没有工夫印。再说下去，便给你个不理睬。任你说得舌疲唇焦，他们只是给你个不理睬！颇想抽出他们的一部分不印。终于割舍不下溥心畬、江采诸家的二十余幅作品。再三奉托了刘淑度女士和他们商量，方才肯答应印。而色调较繁的十余幅蔬果笺，却仍因无人担任刷印而被剔出。蔬果笺刻印不精，去之亦未足惜。荣录堂的笺纸，原只想印缦卿作的四幅。他们说，年代已久，不知板片还在否，找得出来便可开印，只怕已残缺不全。但后来究竟算是找全了。

最后到彝宝斋。一位仿佛湖南口音的掌柜的，一开口便说："不能印。现在已经没有印刷这种信笺的工人了！我们自己要几千几万份的印，尚且不能，何况一百张！"我见他说得可笑，便取出些他家的定印单给他看，说道，"那末别家为什么肯印呢?"他无辞可对，只得说老实话："成兴斋和我们是联号，你老到他们那里看看吧，这些花鸟笺的板片他们那里也有。"我立刻明白那是怎么一回事。到成兴斋一打听，果然那板片已归他们所有。

看够了冰冷冷的拒人千里的面孔，玩够了未曾习惯的讨价还价，斤两计较的伎俩，说尽了从来不曾说过的无数恳托敷衍的话，——有时还未免带些言不由衷的浮夸——一切都只为了这部《北平笺谱》！可算是全部工作里最麻烦、最无味的一个阶段。但不能不感激他们：没有他们的好意的合作，《北平笺谱》是不会告成的。

为了访问画家和刻工的姓氏，也费了很大的工夫。有少数的画家，其姓氏是我所不知道的——我对于近代的画坛是那样的生疏！访之笺肆，亦多不知者。求之润单，间亦无之。打听了好

久，有的还是见到了他的画幅，看到他的图章，方才知道。只有缦卿的一位，他的姓氏到现在还是一个谜。荣录堂的伙计说，“老板也许知道。”问之老主人则摇摇头，说：“年代太久了，我已记不起来。”

刻工实为制笺的重要分子，其重要也许不下于画家。因彩色诗笺，不仅要精刻，而且要就色彩的不同而分刻为若干板片，笺画之有无精神，全靠分板的能否得当。画家可以恣意的使用着颜料，刻工则必须仔细的把那么复杂的颜色，分析为四五个乃至一二十个单色板片。所以，刻工之好坏，是主宰着制笺的命运的。在北平笺谱里，实在不能不把画家和刻工并列着，但为了访问刻工姓名，也颇遭逢白眼。他们都觉得这是可怪的事，至多只是敷衍的回答着，有的是经了再三的追问，四处的访求，方才能够确知的。有的因为年代已久，实在无法知道。目录里所注的刻工姓名，实在是不止三易稿而后定的。宋板书多附刊刻工姓名。明代中叶以后，刻图之工，尤自珍其所作，往往自署其名，若何钤、汪士珩、魏少峰、刘素明、黄应瑞、刘应祖、洪国良、项南洲、黄子立，其尤著者。然其后则刻工渐被视为贱技，亦鲜有自标姓氏者。当此木板雕刻业像晨星似的摇摇将坠之时，而复有此一番表彰，殆亦雕板史末页上重要的文献。

淳菁阁的刻工，姓张，但不知其名。他们说此人已死，人皆称之为张老西，住厂西门。其技能为一时之最。我根据了张老西的这个浑名，到处的打听着。后来还是托荣宝斋查考到，知道他的真名是启和。松华斋的刻工，据说是专门为他们刻笺的，也姓张，经了好几次的追问，才知道其名为东山。静文斋的刻工，初仅知其名为板儿杨，再三的恳托着去查问，才知道其名为华庭。清秘阁的刻工，也经了数次的访问后，方知其亦为张东山。因此，我颇疑刻工和制笺业的关系，也许不完全是处在雇工的地

位，他们也许是自立门户，有求始应，像画家那个样子的。然未细访，不能详。

荣宝斋的刻工名李振怀，懿文斋的刻工名李仲武，松古斋的刻工名杨朝正，成兴斋的刻工名杨文、萧桂，也都颇费恳托，方能访知。至于荣录、宝晋二家，则因刻者年代已久，他们已实在记不清了，姑阙之。刻工中，以张、李、杨三姓为多，颇疑其有系属的关系，像明末之安徽黄氏、鲍氏。这种以一个家庭为中心的手工业是至今也还存在的。

刷印之工，亦为制笺的重要的一个步骤。因不仅拆板不易，即拼板、调色，亦煞费工夫。惜印工太多，不能一一记其姓名。

对此数册之笺谱，不禁也略略有些悲喜和沧桑之感。自慰幸不辜负搜访的勤劳，故记之如右。

二十二年十一月十五日西谛记

（《佝偻集》）

《北平笺谱》序

诗笺之作由来已久，迨明季胡曰从《十竹斋笺谱》出，精工富丽，备具众美，中国雕版彩画至是叹为观止。李克恭序云："昭代自嘉隆以前，笺制朴拙，至万历中年，稍尚鲜华，然未盛也，至中晚而称盛矣，历天崇而愈盛矣。"就今传明人简牍之用笺观之，足证斯言之不谬。清初陈洪绶、萧云从主持画坛，《离骚图》、《博古页子》传刻遍天下，八口之家至赖以举火。时工之著者有黄子立、鲍承勋等，皆以镂象世其家。康乾之际，盛况犹昔，世传成亲王笺，秀丽不减胡氏。嘉道以还始渐衰。同光之时尤为零落，光绪末，北京画师李钟豫、刘锡玲、朱良材、王振声辈尝为肆人作笺，意在谐俗，乃坠恶道。至宣统中，林琴南先生独取玉田梦窗词意制为山水笺，情趣盎然，文人为笺作画殆始于此。民国初元，陈师曾先生为墨盒作画稿，镌成，试拓以墨，付淳菁阁制笺，乃别饶奇趣，后续成诗笺万千幅，无不佳妙，抒写性情，随笔点染，虽小景短笺，意态无穷，于十竹斋、萝轩外，盖别辟一境矣。姚茫父先生继之作唐画砖笺、西域古迹笺，虽仅仿古，不同创作，然亦开后来一大派。时六龄童子陈福丁信手涂抹，独见天真，亦得付之匠氏，足征作笺之事，颇亦为时人所歆

羡矣。近十余年，作者辈出，齐白石、吴待秋、陈半丁、王梦白、溥心畬诸君子，均高雅不群，惟制笺固以画稿为主，刊印亦贵精良。李克恭云："饾板有三难，画须大雅，又入时眸，为此中第一义；其次则镌忌剽轻，尤嫌痴钝，易失本稿之神；又次则印拘成法，不悟心裁，恐损天然之韵。去其三疵，备乎众美而后大巧出焉。"近代刻笺名手首推山西张启和，居琉璃厂西门，陈、姚诸作皆出其手。张氏既逝，继起者有张东山、杨华庭等皆能不失本稿神采，而刷印之工亦足以副之，众美亦已备乎。然盛极则难为继。今厂肆已有弃其成法，投合时好者。尝见松古斋为西人制笺，纸劣工粗，墨浮色涩，林陈之风荡然。又见豹文斋复刻黄瘿瓢人物笺，草率尤甚。清秘阁尝仿刻十竹斋数笺，丰韵十去其六，然规模固在也，近得其新印者则板片错乱，色泽不匀，是并刷印之工亦不可恃矣。意者刻笺之业其将随此古城之荒芜而销歇乎！鲁迅先生于木刻画夙具倡导之心，而于诗笺之衰颓，尤与余同有眷恋顾惜之意，尝数与余言之，因有辑印《北平笺谱》之议，自九月始工，迄十二月竣事，其间商榷体例、访求笺样，亦颇费苦辛。入选者凡三百四十幅，区为六册，首仿古诸笺纪所始也；次戴伯和、李伯霖、李钟豫、王振声、刘锡玲及李瑞清、林琴南诸氏所作，迹光、宣时代之演变也；次陈衡恪、金城、姚华之作；次齐璜、王云、陈年、溥儒、吴徵、萧愻、江采、马晋诸氏之作，征当代文人画之流别也。而以吴汤等二十家梅花笺、王齐等数家壬申笺、癸酉笺殿焉。今日所见之诗笺，盖略备于兹矣。谭中国版画史者或亦有所取乎。

中华民国二十二年十二月长乐郑振铎序

（《北平笺谱》，鲁迅、郑振铎编　荣宝斋，1933年）

关于版画

一

中国美术史也和别的专门的历史一样，还是一片无垠的荒原，一块不曾经人开垦过的黑土，我们只要努力的执起耒耜来耕种，便不会有“无收获”的工作。

在无垠的处女土上工作着，广大的穹形的天空，有薄绵似的白云浮在上面，无边限的大地，伸展开去，似和天空相接连着。太阳是朗朗的遍洒着黄金色的光，背上感到一种可悦的燠暖。几只乌鸦高视阔步的在啄食被翻土所带出地面的虫豸。四周围静悄悄的，没有第二个人在那里。虽有些寂寞之感，那心境却是异常的舒泰和平静。工作成为不断的喜悦，而不是一种辛苦的压迫。假如有三两个同道者在一块儿工作着，形影相望，呼喊之声可以相闻，那末同道的相慰的感觉，也便足够偿辛勤的苦作的劳役而有余。

在空白的篇页这么多的中国美术史的范围里工作着的，连异

邦的学者们也计算在内，究竟有多少人呢？

有许许多多的问题，都还成为悬案而不曾解决。

有许许多多的问题，却还从不曾有人接触过，而听任其留空白的篇页于书中。

也还有些粗鲁的愚夫们在岩石地上垦殖着，且散播着种子，枉自费了气力而没有丝毫的成绩。（例如，以“字”为美术而作为研究的对象之类。）

在这样的情形里，我闯入了中国美术史的大荒原上，而成为微小的垦殖者之一，在小小的一片处女土上工作着，而想把一些空白的篇页填上了黑字。

那一片小小的处女土便是“版画”。“版画”的研究，前无古人，但当这个时候，同道的垦荒者却也还颇有几个人，他们的辛勤的努力，都使我永远的不能忘记。

二

登高必自卑。我最初对“版画”的发生研究的兴趣却是由于偶然的机缘。

我从小便有一股傻劲儿，喜欢搜集某一类的玩意儿。破铜烂铁之类，曾有一时是我搜集的对象。后来，突然热心于有彩色的画片——特别是《三国》人物像，《岳传》的人物像等的纸烟画片——的搜集。曾为了一张不经见的画片，而破费了新年时压岁钱的一半。然而为之不悔，乐之不疲。

这股傻劲儿到今日也还保存着，虽然研究和搜集的对象已经变了。

我从小便爱读中国小说；屡屡的废寝忘食的在阅读着《三国》、《水浒》、《红楼》等等，不读毕全书是决不肯放下的。

小说书前面的绣像，也便是我所喜爱的东西。常常模仿了彩色画片的颜色，把他们涂抹得红红绿绿的。记得关羽的脸，总是浓浓的拓上了红朱，而曹操的脸便将白粉堆填了上去，兀术的脸是花花绿绿的，牛皋和张飞、李逵的黑脸却最不好上墨，往往是弄得一塌胡涂而止。——那彩色脸谱的印象，旧戏所给的影响当然也不少。

喜欢人物的画像，几乎成为我的第二天性。

十几年前，住在上海，老脾气总不改，往往把所有的钱都用来搜罗“古书”了。于其中，因为性之所近，尤好搜集古本的小说戏剧。其初，只是搜得些石印、铅印乃至同光间木刻的袖珍本一类的小说，对于其中的拙呆的人物像，已没有童时那末感到兴趣。但渐渐的也便有所获：真实的佳本，古本乃至孤本也便不时的可以看见，可以得到。购古书的胆力也便逐渐的更大了。

戏曲书的购置，最初只是限于石印本的《元曲选》，暖红室所刊诸传奇，以及《笠翁十种》、《藏园九种》之类。而得一部汲古阁本的《六十种曲》已是穷儿暴富似的夸诩着了。

有一个黄昏，大约在十四年前，经过了四马路的一家扬州人开设的旧书肆，偶然的踱了进去。有一堆破烂的旧书堆在帐桌上。翻了一翻，好书不少；有全图的《笠翁十种曲》，有李卓吾批评的《浣沙记》，玉茗堂批评的《红梅记》、《焚香记》等。这些都是未之前见的。他们索价颇高——在后来看来，其价目还算是低廉的——而且绝对的不肯让步。我走出店门了，但不久还是走回去。终于决定了购买这一批“珍本”，连《笠翁曲》也在内，因为他们不肯拆卖。

这成了我所藏的插图本明版戏曲的最初的宝库，且也是最可珍异的一部分。

这时，我在涵芬楼做编辑的工作；涵芬楼所藏的书里是没有

这一类“插图”的古书的。友人们里面，对于古书有兴趣的人本来不多，对于版画有兴趣的人更少。我差不多孤独的在做着这无人顾问的工作。

清人的版画，——就是有插图的清代版的书——还比较的易得，且价值也廉。像任渭长（熊）的四种《剑侠》、《高士》等传，作风和刻工都臻上乘，而为值却不及明版残书的一帙。改琦的《红楼梦》图，初印的也不难得，然作者却慎重异常，每幅必押以鲜明的私章。殿版的《耕织图》，焦秉贞作的，颇富于西洋画的风趣。后印的甚易得，然开化纸的初印本，触手若新，墨光闪闪者却不大可见到。《承华事略》刻得很工整，而匠气殊重，我很不喜爱他。

顾氏所刻的吴郡人物像，乃至许多纪念个人的宦绩事功以及生平大事的有插图的书，从《靖海图》到《花甲闲谈》，为数很少，其中也尽有佳作；像康熙版的《靖海图》便饶有明版的风味，人物繁多而表情殊佳。

广东麦氏刻本的《镜花缘》，首附《百女图》，每图的后面，都有很富于意匠的图案画一幅，虽是近代的东西，却很可喜爱。同光间的翻刻本，却把原本插图的美，完全毁坏了，那图像刻得不成“人”形。但明刻有插图的书却甚不易得。我自从得到扬州人书肆的那一批戏曲之外，老得不到什么更好的更可注意的东西，只是零零落落购到些臧刻《南柯记》一类的常见的书。然臧氏所刻《四梦》，就曲律论，也许竟是一位孟浪汉，其插图却是足以不朽的，《邯郸记》的插图尤佳。把人物布置在大山远水之间，只是素描似的勾勒着几笔，脸却只是一圈一圈的轮廓，然情神却竟可隐约的见出。这方法，在明代版画上是不多用的。然臧氏用之，却极为成功。看惯了细腻奢靡的工致人物图，再去看这些幅东西，诚有如从不夜城的闹市里逃出，走到只有繁星熠熠在

亮着的黑漆的田野里的情形；心地是清凉异常，阔大异常。

为了争取一部明刻的《隋炀艳史》，竟懊丧了好几个月，至今思之，未免可笑。明刻小说较戏曲尤为难得。陈乃乾先生有一天告诉我，他得到了一部明版有图的《隋炀艳史》，图样精美。我为之怦然心动。立刻逼住他给我看。他说，还放在某一家扬州人的书肆里呢。随即去取了头一本书来，那是有图的头一本。我说，何不去取得全书呢。过了一会，他去取，其余的十几本书却已经不见了。据说是被另一个书贾取的。乃乾当然是不依；却也终于取不回来。这是一部崇祯刻本，在杭州刻的。少见多怪的我，见之赞叹无已。力劝乃乾设法得到其余，合成一部完璧；当然我是颇有野心要从乃乾得到它的。过了十几天，心里还是念念不忘此书。却听见说，此书的被离散了两部分，已是珠联璧合了。是董授经先生从乃乾及某肆合购而来。渴于要一见而无从。此书的头本有插图凡七十幅——原来是八十幅，阙去十幅——那是出明末杭州最好的刻工之手。最使我注意的尤其是每幅后面的图案画，几乎没有一幅相同的；或作连环形，或作海螺形，意匠至巧，处处与书中文意相关合。如果用到别的工艺品上，恐怕立刻便会引起很大的激动的。

我很懊丧于自己的失去获得此书的机会。但后来在北平终于得到同样的一部，且知道此书并不十分难得，颇自诧于自己那时候的孤陋寡闻。

像这样的购书的悲喜剧，我是常常遇到的；且常是其中的主角之一。一来因为自己的力量不够，再者，也还是因为购买力的缺乏；为了每每须现筹款项以付书帐，往往失去了许多当前便可捉住的机缘。

最初从事于搜集版画，殊有寂寞无侣之感。连别下斋的《太上感应篇》也视若奇珍；原刻本的《元曲选》虽有意于访得一

部，却只好满足于涵芬楼石印本的鉴赏。为了购买梁廷枏的《小四梦》（《藤花亭四种曲》）——当然一半也为了其中的插图，仅见的清代衣冠的人物图——竟费了百元之谱。在今日，这样的豪兴是随便怎样也不会激动起来的。当时，还为了要买一部臧刻《四梦》——这是四种的全部——不惜奔走四马路四五次，不惜费了许多的口舌，惟恐失之。今日这样浓挚的书癖，那股傻劲儿，却还存在。

过了几年，同事的周越然先生也开始在购买有插图的小说戏曲书了。仅仅在数年之间，便得到了不少的精品。我们常以所得相互赏鉴。眼界因以渐广。吴瞿安先生编印《奢摩他室曲丛》时，曾以所藏明版曲移庋于涵芬楼上。一时获睹《青楼记》、《和戎记》诸富春堂刊本，及广庆堂、继志斋所刻诸曲，眼界不禁为之大开。对于明刻版画，渐有了一个系统的概念。但只是限于万历以来的制作。万历以上的作品，得之之艰，奚啻百倍。

当时曾发一弘愿，欲为中国版画修一史。为了搜辑初步的材料，曾遍阅周越然先生所藏，且带了摄影师同去，随时指定某图，嘱他摄出。这位摄影师，不久又随我同到苏州，在吴瞿安先生家整整的忙碌了两天。所得也至夥。杭州的省立图书馆和南京的江南图书馆，我也曾专为了这个目的而去过几次，遍搜所藏有插图的书。然所得却远出意外的少。杭州所藏有图书绝少，只有一部黄凤池刊的《唐诗画谱》，还是日本的翻刻本。江南图书馆里这一类的书也不多；只有富春堂刊的几种曲，尚可注意，也摄得书影数幅而归。

黄凤池刊的画谱凡八种，颇多佳作。于五六七言《唐诗画谱》外，似以《唐六如画谱》为最多出色当行之作。其他花卉、禽鸟、“梅、兰、竹、菊”等谱，不过是供人临摹的粉本，及习画的教科书耳。“画谱”最罕见。但其中精品却不少。我最初只

得到这部书的残本五册；后来又得到八“谱”的全部；可惜是后印本。——后来又陆续在北平得到二部，但初印的仍只是三四册，余皆后印者。

坊间所谓知不足斋刊本仇绘《列女传》，一望而知其非清代版；然明版初印者殊不可得。有一天，我在杭州城站一书肆里，索阅有插图的书。他们取出了一册《列女传》的残本，极初印的，墨色极鲜妍，若出于手绘。他们说，画师常购这一类书去临摹。过了一年多，又在来青阁得到此书的四册白绵纸印本；版心下端，有“真诚堂”三字，每则之末论赞的人名尚为墨钉，“汪××曰”一句，均尚未刻入。可见这是初印本。便可断定这部《列女传》乃是明万历间真诚堂所刊；此版后为汪氏所得，故刻上“汪××曰”数字；入清，版尚存，又为知不足斋所得，故于版心又加上“知不足斋”数字。所云仇绘，根本无稽。明代徽派刻工，人物形态，往往都作斯状，实非出仇十洲手笔也。

可注意的获得，又有程氏《墨苑》及方氏《墨谱》等书。《墨谱》的作图者，虽亦多出丁云鹏手笔，然实非《墨苑》的匹敌，《墨苑》取精用弘，无所不精，无所不有。坊间所见，类多无“圣母图”的。我尝以高价从中国书店购得黄绵纸的一部，有“圣母图”，颇完全，然独阙二十八宿图。后又从蟫隐庐得《墨苑》图十余册，为白绵纸初印本，但少前后序跋。其中图幅亦往往多少相歧。后来，有人说，此书尚有附《中山狼传》图者，却终不可得见。近年在北平，于王孝慈先生许，见《墨苑》残本数册，为极初印本；二十八宿图的文字是朱印的；诧为得未曾有，并疑是套印之始。当时仿佛听说，日本藏有彩色套印本。然未置信。后遇陶兰泉先生，说起此书，他说，他藏有此书的彩色套印本一部。无日忘之，渴欲一见。特为此书，在大雨雪中，到了天津爱丁盘路陶宅。果然是彩色套印的！那套印的方法，极为原

始。不见此书，实无由知道中国彩印的原始的情形。学问诚是无涯岸的！也可知研究版画，搜罗异本并不是一件浪费的工作。

三

在研究中国版画的人里，马隅卿先生是最不能忘记的。他也因为爱好小说戏曲而连带研究到小说戏曲的插图。他是一位极细心的学者；研究版画，别具只眼，能立辨其时代与作风。

曾和赵万里先生同到宁波访他；住在他家的古式的西厢里，日夜谈论古刻本；恨相得之晚！因了他的介绍，我们奔走了不少家宁波藏书家之门，见到了不少的美好的有插图的书；朱瓒卿氏所藏的万历刊本白绵纸初印的《玉簪记》尤可赞赏。

有一天，他取出他的笔记给我看。中有若干页，记载明代刻工姓氏及其所刻的书。这引起了我的特别注意。我虽注意于版画的刻工，却还不曾有过有系统的研究；所知者只是项南洲、刘果卿、黄子立诸大家而已。

“这是以王孝慈的东西为底子而由我随时加以补充的，”他说道。

我翻了一翻，见他在上海我家里所见的几部书，凡版画上有署名的均已加入其中了。我是很自愧于这样勤奋的研究者的！

“我可以抄下一份么？”

“当然可以，”他笑着答说。

在深夜，煤油灯下，古式的西厢里，四无人声，我匆匆的抄着这作为基本研究的版画刻工姓名录。

那第一位从事于这研究的王孝慈先生的姓名，我从此牢记住他，渴欲一识荆为幸。后来，我到了北平，果然也成了一见如故的好友。他家藏版画最多，精品尤夥。年来颇有散失，然精品尚

多存者。他爱之如性命；其好之之专，嗜之之笃，我辈实所不及。

今隅卿已作古人，孝慈亦病废于家，茫茫天壤间，同道的人益复寥寥矣。

北平傅惜华先生对于此道，亦称行家。他所藏有插图的明版书也不少。特别好搜罗各地“年画”；于粗劣拙笨的刻工里，往往可看出弘伟的想象力与作风来。他的朋友法人杜博斯最爱搜罗“年画”及民间所刻“画”，对于精工者反不收。已集有数大册厚的“年画”。曾在其书斋，披览其所得，也颇令我们兴“已落人后”之感。

日本的黑田博士，对于版画，闻亦有特殊兴趣与研究，常往来北平，搜集这一类书籍。我到北平的时候，他刚从北平到德国去了。

徐森玉先生学问最渊博，对于版画也是深知笃好的一位；赵万里先生最精于赏鉴，他曾为北平图书馆购得不少的精品。北平图书馆曾给我以极大的帮助。

在北平，失去了臧刻初印的残本《元曲选》，实是终身的憾事。曾和万里同到来薰阁，获见此初印本《元曲选》，插图皆附于每剧之首，每幅图上，皆有刻工的姓名。惜当时未及抄下。因索价昂，姑置之。后闻中央研究院有意欲购。因此因循了下去。再过问之，则已为东方文化事业部所得去。

刻工实是“版画”研究上最重要的一个对象。他们各有特殊的作风，也各有一派的作风。有的时候，作画者为一人（如《墨苑》的作画者为丁云鹏，陈眉公所评诸传奇的作画者为蔡冲寰），刻版者又别为一人。在这种情形之下，刻工的地位是比较得不大重要。他们成了附庸的人物，无个性的匠人。但有许多地方，他们实在便是画家；他们也常常自己起草来刻的。像作《状元图

考》的黄氏诸昆仲，他们便都是画家。项南洲诸人，最珍视其所自刻的，几乎每幅版画都有签名。想来作画的人也便是他们自己了。

鲁迅先生是介绍西洋版画到中国来的第一个人；对于中国版画也最有兴趣。《北平笺谱》的编辑和《十竹斋画谱》的翻刻，多半由于他的决定的力量。在《北平笺谱》和翻刻的《十竹斋笺谱》的成绩看来，明末最好的刻工的余绪，到今日也还未堕。

《十竹斋笺谱》和《十竹斋画谱》二书，实是晚明版画的最高的成就。那色彩的调和，刻工的精细，都是前无古人的。监制的人是胡曰从；作画者以高阳、高友二氏为最多；然刻工们却湮没无闻了。

清代刻工，渐染匠气，精工有余，气韵不足，特别是殿版诸书，像《万寿盛典图》、《圆明园图》、《皇朝职贡图》、《避暑山庄图》、《授时通考》等等，都是很板涩的，已失去了明代活泼泼的作风。

四

万历时代以上的版画的研究，是最少有人着手的。嘉靖本附插图的书，珍罕到“可遇而不可求”的程度。像《农书本草》一类的翻宋元版书尚可得。佛经偶一见之；宝卷也间或可得。此外便绝少有佳本。我曾在北平得到一部《历法通书大全》，颇自珍秘。

正德以上，所见益罕。宋元版画，直等奇珍。然我却有幸运的在北平获得了从宋元以来到天顺的许多单刊本佛道经，其中有插图的居其多数。于是宋元明初的版画便可以有一个研究的基础。宋代版画，仍极罕见，但其规模，大略可知。尝得残本杂卦

书一册，所刻画图极为古朴，断为宋版；后又得洪武的翻刻本，乃知其为宋版无疑。元版有图的书较多；日本内阁文库所藏《全相平话五种》，其插图是很精美的。我所得的佛道经里，元代版本也不少。

洪武所刻的，最为草率，图亦粗拙，大都翻刻宋元人所作。那时候盛行用粗厚之黄纸，双面印字及图，有若今日之西式书籍。这可见当时纸张之缺乏。

但到了永乐，文化的程度却有了突飞的进步。在版画上，也有了极精美的发展。所刻的佛道经，其插图无不精致绝伦。我曾得永乐版《阿弥陀经》一残卷，其插图的工整细致，气韵生动，较之万历末的作品，实有过之无不及。又郑和所刻的《摩利支天王经》，其扉画也绝佳。《天妃经》的扉画，人物众多，而气魄极弘伟。在这时代的作品，经我们发见者，至少有三十种以上。这实是一个“版画的黄金时代”的发见。

宣德尚保持永乐的作风。成化以后，便渐陷于粗率了。直到万历初年，我们看所刻的《帝鉴图说》，刘龙田本《西厢记》，富春堂本诸传奇等等，其作风尚均有拙重之感，线条也类多粗野者。

最早的北宋及唐五代的版画，是极不易得的。唐末的《金刚经》刻本的扉画（敦煌发见），今藏于伦敦博物院者，可算是今知的版画的元祖。较常见的，乃是万佛图一类的扉画；即刻一坐佛的木戳，而重复的打印于一卷手写经之前，作为扉画之用者是。

如果有中国版画史一类的著作的写作，现在所集得的材料，已相当的够用了。且也正是写作的时候了。美术史上空白的一页，始终可填上的了。所集材料，类多创获，此亦足偿辛勤的搜辑而有余。

关于西洋版画的书是很多的，颇足供我们的参考；John Ruskin 的一本，在原理上说得尤为透彻，只是略略的旧一些。

二十四年十二月二十二日写毕

（原载《中学生》，1936 年第 1 期）

《中国版画史图录》自序

我国版画之兴起，远在世界诸国之先。欧洲之版画，为德荷二国所创，始施于博戏之纸牌上，并用以刷印圣经图像，时约在西历 1400 年左右（当我国永乐初）。日本之浮世绘版画则盛于江户时代（当我国万历至同治间）。独我国则于晚唐已见流行。迄万历、崇祯之际而光芒万丈。歙人黄、刘诸氏所刊，流丽工致，极见意匠。十竹斋所刊画谱、笺谱则纤妙精雅，旷古无伦，实臻彩色版画最精至美之境。其时欧西木刻画固犹在萌芽也。世上唯知有《芥子园画谱》。日本版画家与画人所奉为圭臬者亦唯此谱是尚。不知在我国版画史上，此谱已为蜕变之作，且非最上乘者。近数十年来，欧美之研究美术者，每重视日本之浮世绘版画。唯日人独能广搜我国诸画谱，传刻于世。大村西崖校辑《图本丛刊》，所收若《罗轩变古笺谱》及顾氏《古今名公画谱》等书，俱为我国版画名作。黄凤池《唐诗画谱》、《草木花诗谱》、《木本花鸟画谱》与十竹斋、芥子园诸谱，日本亦均有传刻本。中国画作风之有大影响于日本画者，诸画谱之流行盖与有力焉。近者，德人亦稍知留意我国之版画。德国中国学院卫礼贤（Richard Wilhelm）主编之《中国杂志》（Sinica）其中数册，尝

附有北平刊印之诗笺一二帧，见者每为神往。盖初睹恬淡悠远之作风，以寥寥数笔，具无穷意态，大足一涤日本版画金碧繁碎之感。夫以和柔温润之国纸，拓印木刻画，实最足表达刀法与笔锋。鲁迅先生尝以宣纸贻苏联版画家，试拓数十笺，果神采焕然。持以与使用西方粗涩坚僵之纸所拓出者相较，其效果迥异。日本版画，工致有余，然终逊我国版画在美术史上之重要地位，亦无留意及其发展之过程者。于我国明清之际，版画之黄金时代作品，尤少述及。盖以斯类作品，至不易得。欧美人所得者大都为坊间至劣极丑之翻刻本。仅具物形，全无意态。而十竹斋、芥子园诸谱，亦往往为再四翻版，色彩全非之陋本，无怪彼辈之忽视矣。尝与友辈谈及，斯类陋本，徒灾梨枣，且贻国羞。我辈若有刊刻，于躬亲督印之本外，必将原版毁去，决不任坊贾草率重印也。George T. Candlin 所著《中国小说》（Chinese Fiction，美国 The Open Court Publishing Company，Chicago，1898 年出版）中附之插图，均取诸清代翻刻之三国、西游俗本。Laurence Binyon 所纂辑之 Catalogue of Japanese and Chinese Woodcuts in the British Museum（London，1916）亦以日本版画为主，而以我国作品为附庸，其所收者亦均非第一流之作。夫以世界版画之鼻祖，且具有一千余年灿烂光华之历史者，乃竟为世界学人忽视、误解至此，居恒未尝不愤愤也！二十余年来，倾全力于搜集我国版画之书，誓欲一雪此耻。所得、所见、所知自唐宋以来之图籍，凡三千余种，一万余册，而于晚明之作，庋藏独多；所见民间流行之风俗画、吉祥画（以年画为主），作为饰壁与供奉之资者，亦在千帧以上。其作风之独特雄奇，固与西洋版画面目全殊，亦与日本之浮世绘版画不同。往往富于清逸之诗趣，醇厚之余韵，而不屑屑于表现人间之丑恶，尤忌穷形尽态之现实描写。盖具有古典之健全美者。或清丽潇洒，若云林之拳石小景；或隽

逸深远，若米家之山水画轴；或娟娟若临流自媚之水仙；或幽幽若月下独奏之洞箫；或恬静若夕阳之明水；或豪放若天马之行空；或精致细腻若天方建筑之图饰；或疏朗开阔若秋空午日之晴明。即写壮士赴敌，忠臣就义，嫠妇夜泣，孤子啼血，乃至写樊哙之临鸿门宴，刘先主之跳澶溪，高渐离之击筑，段秀实之举笏，虽寓豪放雄迈之意，而终鲜剑拔弩张之态。甚至描春态，写恋情，亦温柔敦厚，适可而止。盖纯为古希腊 Praxiteles 辈雕刻之同型，具美好镇静，康健晴明之极致者。而其雕镂之技术，则纵横如意，无施不宜；有刚劲若铁者；有柔和若丝绢者；或细针密刺若宋明之锦绣；或点粒凸起，界画分明若立体之建筑；或花采重叠，繁琐精丽，而无损画面空间之布置；或疏朗稀阔，远水孤山，而不失深远无穷之意致。大凡皆足以表现东方艺术之品格与精神。John Ruskin 在牛津大学讲述“雕刻术”，成 Ariadne Florentina 一书，评版画之旨趣最精；谓版刻之术，有万不及绘画之美好者在。盖以刀以板，以线条所成之作品，往往是素描，仅能表现对象之要点。然唯此亦使作者辈惯于把捉事物之特点，而以选要之刀法表现之，与素描之功果无殊。是故，绘画有可藏拙者，而版画则一目了然，不精美则必尘俗无可称。我国版画诸名作则固皆精雅绝伦者也。且我国绘画本以线条为主，故尤易重现于木刻中。重要作品之复制版画者每不至损及原画之精神，盖非仅重描摘绘，存形遗神也。若刘荣、汤尚辈之刻萧尺木《太平山水图画》，黄子立之刻陈老莲《博古页子》，与原作几累粟不殊。而《太平山水图画》于原作笔触圆融，点画纤致处，尤曲尽其妙；粗视之，殆不类刊木。《博古页子》凡四十八图，“计树之老挺疏枝秀出物表者得二十七；小几大案之张，汉瓦秦铜之设，其器具得五十八；衣冠衿饰，备须眉横姿态而成人物者得伯四十有九；一切牛羊狗马之类不计焉。列子谓宋人刻沐猴棘端，纪昌

以燕角之弓，挪蓬之箭，射虱贯心而悬不绝。噫，人皆以为寓言耳。请观博古牌，世岂乏此手此眼哉！”（唐九经《博古页子序》）我国版画家之具此手此眼者盖比比然也。世人每以版画多摹刻名作，非独立之艺术。然于名画之撷精取华，岂易事哉！古版画之名世者，殆无不是复制古今之诸名作。Dürer 为欧洲第一大作家，特为版画作图者，所作均由技巧之刻工辈刻成之（1492—1526 年）。Holhein 继之，作《死之舞蹈》（Dance of Death），由最伟大之木刻者 Hans Lützelterge 完成之，其影响于后来版画者至巨。英国有 Thomas Bewick（1753—1828 年）者，以白色线条为主，而不似前人之以黑色线条构成版画，所作《英国兽图》、《英国鸟图》皆杰出之书。十九世纪间则有 Allgaier 与 Siegle 刊刻 Kaulback 绘之《列那狐》插图，Bürkner 与 Cabner 刊刻 Ludwig Richter 所绘之版画，斯皆画家与刻工合作而成版画者，而画家亦专以绘作版画著称。盖画家与木刻家固若鸟之双翼，车之双轮，相倚为用者也。至近代之版画家若法国之 Stepham Pennemaker，美国之 Timothy Cole 及 Frederick Juengling 诸人，则合画人刻工为一身，已脱离绘画之拘束，而自能成一种独立而特殊之艺术，自有其最高之成就矣。惟我国之版画家则脱离绘画之范畴为独早。明万历间之版画家若黄氏诸昆仲，若刘素明，皆已自能意匠经营，勾勒作稿，其精美固无逊于名画家所作也。且因我国绘画与版画作风之相近，故版画作品之有助于画家者乃独多(惟画家辈每讳言之耳)。盖我国名画，每深藏锢键于皇宫富室，画家得见真迹者寥寥。所藉以入手学习者，赖有若干木刻之画谱耳。《芥子园画谱》之流行，即以此故。而日本诸画谱传刻独多者，其原因亦不外此。余所藏《汪氏列女传》、《素园石谱》诸书，每是从画家散出者，其中消息自不难考知也。尝论我国版画之发展，其历程盖可略述焉。隋唐以前，版刻无闻。而汉魏六朝

碑版墓砖之花饰，殷周三代甲骨与铜玉诸器之图案，已甚繁赜工致。追溯渊源斯当为版画之祖，亦若石经碑刻当为刻书之祖也。唐之中叶，佛教极盛，而三藏经卷尚为手写。间有以木镌佛菩萨像捺印于卷前若押印章者，每卷多至数十百像，以资功德，祈护祐。易石刻以木刻，易拓石以印木之习，斯当其始。而刻木之图像，具有布局意匠者，则当以唐懿宗九年王价施刊之《金刚般若经》卷端之扉图为其祖。与此经同出敦煌者，尚有晋开运四年曹元忠刊版之《大圣毗舍门天王像》一帧，斯殆为佛龛供奉之资者。后此刊经，每卷之前，殆无不具有扉画者。雷峰塔中所藏宋太祖开宝八年吴越王钱俶刊之《宝箧印陀罗尼经》卷前亦有甚精美之扉图。山西赵城县广胜寺之《金藏》，其卷首扉图中之人物，乃大有西域风。南宋刊之《碛沙藏》（至元代尚继续刊刻未已）其卷端扉图，最为精良可喜，线条流动，结构庄丽，为初期版画之杰作。每帧下端大抵皆署有刻工及画工姓名。画者以陈升为最著，刻工则有陈宁、孙祐、袁玉诸人。版画刻工之姓氏，为我人所知者，斯当为其溯。初期版画之为宗教图像，信仰象征，中外固无殊也。至北宋末，版画之为用渐广。《本草》有大观、政和二本；《博古图》为宣和所纂；今虽未睹原刊本，而于元至大重修本中犹依稀可见原本面目之精良。南宋所刊版画书，存于世者尚不在少数。陈祥道所纂礼乐二书，附图甚富。以“纂图互注”为号召之“经”、“子”，自周易、毛诗、周礼、仪礼、礼记以下，至老、庄、荀、杨，刻本多至十余种。妇女读物，若《列女传》者，亦皆图文相辅。至坊间所刊医卜星相之书，殆无不附图者。若《天竺灵签》之类，所附图亦甚精。山经地志之流，非图不明方位，故亦往往附之。惟大抵粗具规模，偏于资用，无甚画意。甚至《东家杂记》卷首，亦有版画数帧。可见斯时版画为用之普遍，已不复囿于佛藏之范围，盖由宗教宣传之资而渐成为世间应

用之物矣。此时，中国北部为金人所据。遗黎留居中原者，文化之程度尚高。四十年前，俄国柯资洛夫探险队，于甘肃黑城发掘古代遗址，得文物不少。中有单帧之版画二幅，一题“随（隋）朝窈窕呈倾国之芳容”，署平阳姬家雕印；一题“义勇武安王位”，署平阳府徐家印。此二帧均为金代之物，殆是以版画供观赏之资之创始。人物衣襞，繁琐细腻，大有唐画韵趣。金版之《本草》，翻北宋本，亦雅饬可观。而赵城藏尤为巨帙。盖金之文化与南宋文化成南北对峙，皆演北宋之绪余而加变异者。至元代，而民间流行之版画为用益广，作为通俗读物之白话《孝经真解》（贯云石注）、《三教搜神大全》与建安虞氏所刊《全相平话五种》皆附甚富之插图，且其图型，全同《列女传》。续刊之《碛沙藏》与翻刻宋版之纂图互注诸经子，《本草》、《博古图》等亦皆精美不下原本。号为蒙古版之《祖庭广记》，其卷首所附之颜子从行、乘辂诸图，气象庄严端整，与佛家扉画之绚丽者，有别具一天地之概。而尼山、颜母山诸图，线条刚劲有力，刀法洁净精细，允为山水版画中之杰作。明初文化，多仍元旧。朱元璋为政酷虐，过于胡人。洪武三十一年间，文化艺术，窒息不扬。而民间经大乱之后，资力艰难，与海外之交通，亦皆斩绝，故出版事业反较元代为落后。今所见洪武刊本，用纸之粗劣，古所未有，且往往以粗黄厚笺双面刷印文字者。余所藏洪武版《天竺灵签》，其插图刻工之幼稚，似较之唐五代为尤甚。持以较宋刊原本，人物依稀犹是，而神情则全非矣。靖难以后，生机渐复。燕京所刊之版画，呈空前未有之光芒。永乐刊板之佛道经卷，有竟卷施以版绘者，富丽精工，旷古所无。图型大似辽金时代之塑像，其精致细密之光轮花饰，一望即知为辽金遗式。盖北平一带之文物，受辽金影响最深也。宣德藏经图式亦工。惟民间流行之读物，若刘东生《娇红记杂剧》，则粗陋简率，无复宋元规范。

正统以后，版画传作，于经藏插绘外，寂寞无闻。皇室士夫，殆皆不尚图绘。今所睹者皆市井流俗之所为耳，粗豪有余，工巧不足。世宗践祚，版画作者，乃复振颓风，争自磨濯。以燕京、金陵、建安三地为中心，所刊图籍，流传遍天下。而以建安诸书肆为尤勇健精进，其所刊之通俗演义，童蒙读物，无不运以精心而出以纯熟之手技。图中之人物动作，宫室景色，虽未脱宋元影响，而已较为繁杂多歧。隆庆及万历之初，版画作风，突转入一新时代。而仍以建安诸肆为先导，刘龙田刊《西厢记》，其插图，易狭长之小幅而成全页之巨制，实为宋元版画之革命。盖《列女传》型之版画，局促一隅，布局不易开展。龙田易以全页，则人物之动作与其面部之表情均能表露显豁。实通俗版画技术上一大进步之表征。自斯以后除余氏诸肆尚墨守宋元成规外，余皆急骤变易以趋时尚矣。张居正之《帝鉴图说》刊于北方，气象阔大，而刻工未遵，然实划时代之一大作。以大臣学者而知充分利用版画为教育之资材，盖于版画此后之发展有重大之影响焉。顾玄纬之《西厢记杂录》为何钤所刊。图亦甚工。杨之炯《蓝桥玉杵记》凡例云：每出插图“以便照扮冠服”。盖戏曲脚本之插图，原具应用之意也。而金陵唐氏富春堂所刊诸脚本，则已近于以版画为饰观矣。明刊剧本，几于无曲不图，其风尚殆始于刘唐诸家也。而于版画之日趋工丽，亦有甚大之推进力。富春堂尚刊有《全相评林古今列女传》，《出像增补搜神记》，《三宝太监下西洋记》等，皆版画史上之巨制也。其后有文林阁、唐振吾诸肆，殆皆其宗族。周曰校之《三国志演义》，某氏之《皇明英列传》亦皆刊于金陵，其图型均同唐氏诸书。大抵线条较粗，动作甚复杂，人物则皆大型，表情皆甚显露，尚具民间艺术草创豪迈、大胆不羁之作风。而金陵板之通俗书渐有夺建安板之势矣。版画之成为纯艺术之作品，斯当为其先河。万历中叶以来，徽派版画家

起而主宰艺坛，睥睨一切，而黄氏诸父子昆仲，尤为白眉。时人有刻，其刻工往往求之新安黄氏。徽郡文士之作，若高石山房《目连救母记》，汪氏《环翠堂弈谱》传奇，《人镜阳秋》，程氏《墨苑》、方氏《墨谱》，固无论矣。即金陵刊之《养正图解》、《南北宫词纪》，杭刊之《海内奇观》与夷白堂诸演义，吴刊之《吴骚》、《吴歈》，浙刊之徐文长改本《昆仑奴》，王伯良《校注西厢记》，凌濛初朱墨本《西厢五剧》之类，无不出于歙县虬村黄氏父子昆仲手。沈德符《野获编》云：《养正图解》徽州人所刻，梨枣极精工。其图像出丁南羽手，飞动如生。盖徽郡出版事业之盛，自汪士贤与吴勉学师古斋、吴琯西爽堂、吴养春泊如斋以来，已凌驾两京建安矣。而版画之工，尤绝伦无比。古代之版画，刻工即为画家，故图式多简率（惟《碛沙藏》扉画作者自署曰陈升画）。或摹写实物图形，或勾勒前人旧作，或凭其想象，创绘画幅，无一大画家之作品，亦无一大画家曾专为版画作图者（鲍氏谓汪氏《列女传》图出仇英手，实不足凭信）。而斯时，则有汪于田、丁南羽、吴左千三人，为歙之版画家作图不少，环翠堂诸书多出于田手；泊如斋重刻《宣和博古图》则出丁、吴手（持以较嘉靖间蒋旸之刻本，便知泊如斋刻本之工致）；《程氏墨苑》、《养正图解》均为南羽绘；《方氏墨谱》则为南羽、左千合绘。后高阳为胡正言作《十竹斋画谱》；而陈老莲绘《九歌图》、《水浒叶子》、《博古页子》，萧尺木绘《离骚图》、《太平山水图画》等皆专为付之梨枣用者。以大画家之设计，而合以新安刻工精良绝世之手眼与刀法，斯乃两美俱，二难并，遂形成我国版画史之黄金时代焉。且诸刻工久受画家之陶冶，亦往往能自行拟稿作图，其精雅每不逊于画人之作。吴承恩《状元图考》，其图出歙人黄应澄手，即黄氏昆仲之一人也。斯复与近代版画之风相近矣。大凡歙人所刊版画，无不尽态极妍、须发飘动，能曲传画家

之笔意。周履靖《画谱牍》（《夷门广牍》之一种）所收画谱五种，无一不精工。而《春谷嘤翔》一卷，所刻诸禽之毛羽，皆细若丝缕，滑润有光。顾炳刻《历代名公画谱》，黄凤池刻《唐诗画谱》、《六如画谱》、《梅竹谱》，杨尔曾刻《图绘宗彝》等，皆能撷精取要，得古作之意而未大失其神，其刻工皆臻妙境。而当万历三十四年顷，程大约《墨苑》初印者，曾以五色墨模印数十幅，其色彩绚丽美妙，前无古人，殆为彩色版画之先驱。后一年而《风流绝畅图》出，通帙皆施以彩墨，人物之肤色衣履乃至几饰窗帏，无不栩栩如生。虽是亵图，却为绝作矣。天启崇祯间，朱墨本、五色本之书籍盛行，而版画之数色套印者仅胡正言之《十竹斋画谱》与《笺谱》耳，而实已跻彩色版画至高之界。所刊之花卉、蔬果，胥鲜翠欲流，晶润如生；禽鸟之羽毛，草虫之网翼，其绒翎、网纹，亦无不曲肖，一笔不苟，有类宋之院画；而雨后柳枝，风前荷盖，滴露未晞，流转欲掷；半枯秋叶，虫龈之痕宛然，虫丝犹袅袅粘牵未断，尤穷工极巧，功媲造化。《笺谱》诸画，纤巧玲珑，别是一格。以设色凸板，压印花瓣脉纹，鼎彝图案，与乎桥头水波，山间云痕，尤为胡氏之创作。人物则潇洒出尘，水木则澹淡清华，蛱蝶则花彩斑斓，欲飞欲止，博古清玩，则典雅清新，若浮出纸面。其后，萝轩、殷氏诸谱，怡府之笺，皆仿此，而终不能胜之。明清之际，老莲、尺木，以遗民而从事版画，托物见志，寄慨无穷。其刻工黄肇初、建中、刘荣、汤尚辈皆能竭技尽巧以赴之。故于陈萧纵笔挥写，深浅浓淡，刚欲壁立千寻，柔如新毫触纸之处，胥能达恉传神，大似墨本，不类刻木。张宗子之《三不朽图》，金古良之《无双谱》，亦水浒、离骚之意也，工力亦深。顺治、康熙以后，神州沦为狐兔之窟，蹂躏压迫，无所不至。薙夷略定，乃亦宣扬艺术，以资粉饰。《万寿盛典图》、《避暑山庄图》、《耕织图》、《南巡盛典图》、

《皇清职贡图》等，胥皆富丽堂皇，绘镂极工。然终嫌精致有余，气韵不足。盖廊庙之歌，虽亦铿锵有节，而中人欲睡矣。李渔婿、沈心友所纂芥子园诸谱，能于十竹斋外，别出一手眼；其山水画拖蓝带紫，颇具阔大之气象，其花卉翎毛，亦粗豪有力。所得其时彩印版画，若《西湖佳话图》，若《三国演义图》，皆如是。然此后版画之为用，乃从纯艺术之坫坛，而堕落成谄谀矜夸之具矣。《闽颂汇编》则功德碑之遗绪也，《西堂年谱图》、《泛艖图》、《鸿雪姻缘图》等，则《万寿南巡》之余音也，而笔意则较为恣放流动。《泛艖图》长卷大幅，烟云缥缈，触笔成趣，能免于板涩。道咸以后，版画之应用复广。别下斋刊《阴骘文图证》，图出费丹旭手，意匠甚工。改琦之《红楼梦图》，任熊之《列仙酒牌》、《剑侠传》皆为刊板而作，有十洲、老莲画意，而刻工之精良，亦不下于子立。顾沅刊《吴郡五百名贤图赞》等巨著数种，足征吴地刻工之未失先型。而桃花坞者，在苏郡城之北隅，独以刊印“年画”“风俗画”有名于时。自雍正至清季，坞中诸肆，殆为江南各地刊画之总枢。盖自徽派版画式微以后（乾隆以后徽派刻工无闻焉），吴中刻工则起而代之矣。所刊有具西洋风者，其情形与利玛窦之宗教画像为徽派刻工所复刻者相同（利玛窦诸图见《程氏墨苑》中）。而粤中画家刻工亦起而问鼎中原，梁廷枏《小四梦》之插绘，麦氏《镜花缘》之人物图，均甚良好。光绪末，欧美新型印刷术流入我国，上海诸画家，若吴友如辈，皆专为石印作画，汇为数十百册，而木刻几废。桃花坞诸肆皆沦为废墟矣。克保先型者，惟北平一区耳。民国肇建，文人学士，荟萃旧京，文酒之会无虚日，每喜自印诗笺。林琴南之山水画，首见刊本。陈师曾、齐白石、陈半丁诸画人皆竞为诸肆作笺稿，一时彩印画之风复大盛。其间，娟秀雄奇，无所不有，娴静辉煌，各极其致。而白石诸作，粗枝大叶，随笔渲染，朝华未

谢，夕秀方启，气象之雄，前所未有，而刻工竟亦能不失其意。是则于胡沈二家外，又别具一种宗风矣。惜仅供文士赏玩，未能施之他用。余辈颇思资之复活古版画。而变起仓皇，故都沦陷。斯愿之遂，当待之恢复之日矣。然自变后，版画之效能，乃别辟一新途。刻家皆为少年艺人，报国有心，荷戈自效；而版画者乃为宣扬国力之资物，却敌播功之露布矣，其作风与前修截然不同，盖已与欧美近代作家合流而远于古艺人之遗型矣。兹书所述，止于《北平笺谱》之选辑。若簿籍然，前簿已阖，新册方启。兹书，则旧籍之总结也。若论述少年艺人之所作，则当待之来日矣。综观我国版画发展之历程，与世界各国无殊。始于宗教之图，继资应用、教育，终乃成为纯粹之艺术品。其刻工、绘工，初本为一人，继乃为画家与刻工之合作，终则刻绘之工复集于一身。惟诸国于挽近数十年方完成其发展之路径者，我国则已于三百年前几完成之。而遭时不幸，中原板荡，艺苑根芽，摧残殆尽。刻工日趋倒流，不复能厕身艺林。独任后进者勇晋不已，亦可慨已！然植根深厚，复兴之兆已见。继今有作，可卜其必能别辟新途，大弘前徽也。斯之结集，或可有助新进艺人于百一欤？抑更有进者：兹书之作，为意不独囿于版画艺术之阐幽扬微。我国史家，每龈龈詹詹于文字之矜持，而忽视实际社会生活之表现。兹书所集版画，自唐宋以来，凡千七百幅，胥足反映千年来之生活实相，社会变迁。凡民间之起居衣食，上自屋宇之演变，衣冠之更易，下至饮馔娱乐好尚之不同，皆皎然有可征者。殆亦论述我国近代史者所不能废也。而复刊名画，溉灌艺苑，实物图形，有助科学，则亦意中之收获。近代工艺美术，日进而与纯艺术相近。埃及图案，唐人织锦，每为时流所取，模用新型。尝见日本陶瓷诸器，取精用弘，自古代钟鼎之几何图饰，至近代山水人物之图谱，无不兼收并蓄。我国工艺，方入复兴之途。瓷

漆诸器，锦缎诸型，其必有资于斯，亦可断言。故兹书者，不徒足雪我国艺坛之耻，亦资用之一要籍也。语云：温故而知新。此义可深省也。而兹书纂辑经过，亦有不能不一言者。盖余于兹书，亦既殚精疲神二十余载矣。其间艰苦困厄之情，焦虑萦心之态，殆非尽人所能告语。凡兹所收图籍，类多得之维艰，或节衣缩食，或更典售他书以得之。有已得之，竟以无力而复失去；有获一见，而力不能收，竟听其他售。一书之得失，每至形之梦寐，数年不能去怀。袁凫公剑啸阁刊《隋史遗文》，附图近百幅，甚精好，平贾持以求售。适值囊空如洗，却之。后为北大图书馆所得。今乃陷于故都矣！明刊《禅真逸史》，附图八十幅，尝一见于邃雅斋。以价昂未及收，而转瞬踌躇间，已失去，不可复得。李卓吾评本《幽闺记》，胡正言《十竹斋笺谱》，万历间建安余氏刊诸小说，崇祯刊《金瓶梅图》、《唐书志传图》等不下数十种书，皆尝一见之，而因循坐误，不可复收得，抱憾何已！然亦未尝无奇遇巧合。金忠辑《瑞世良英》凡五卷，刊于关中，图近三百余幅。平贾某索值二百余金，余未能应之。为孝慈所得，孝慈卒后，辗转归于涉园陶氏。顷陶氏书散出，此书归北平修文堂。幸为余所见，立持之归。阔别数载，终得归库，喜可知已！陶氏又藏有彩色印程氏《墨苑》一书。余尝以徐森玉先生之介，至津沽访兰泉，专事披阅此书，录目而归。不作收藏想，唯愿得假印耳。不意于劫中竟得归余。萧尺木《太平山水图画》，余访求甚久，几得而复失之。顷乃承张尧伦先生慨然见贻。更有一书，初得其半，数年后始获其全帙者，亦有终不能得其全者，景泰本《广信先贤事实录》六卷，其第六卷中，有辛稼轩图像一帧。余收得一本，是天一阁旧藏，仅存第一二卷，稼轩图像竟不得一见。然天一阁书目原注已阙其四卷，恐天壤间更无完书者矣。又每于诸肆残书堆中，搜掘终日。室暗如夜，鼠粪虫渍，遍

于书上。检竟而出，两手竟尘涴如染墨。辛勤一日，或竟一无所得，或亦得一帙半册之残本。偶一获见一二奇书，便大喜欲狂，大类于荒山野谷中寻掘古帝王之陵墓。又尝于残书之背，揭下万历板《西游记图》二幅。建安余氏板《西汉志传》一幅，万历板《修真图》一幅，便大觉快意。凡此一页半幅之微，余亦收之。集此千数百种书岂易事乎？往往斥半月粮，具大决心，始获得一二种。岂富商大贾，纨绔子弟辈之以书饰壁壮观者所能知其甘苦！殆如猩猩血，缕缕滴滴而出。何一非呕心镂肺之所得耶？而同一书也，又有初印次印之分。次印者图多模糊，或已挖去刻工姓氏，或竟另易他名，非得初印本，不足以考信。故余得《状元图考》至三种之多，始发现明刊原有二种；又得汪氏《列女传》至四种之多；程氏《墨苑》至三种之多；他若《仙佛奇踪》、《女范编》、《古列女传》、李告辰本《西厢记》等数十种，亦皆蓄本二种以上，始得决一疑，得一定论。臧晋叔《元人百种曲》附图至二百数十幅，幅幅精良，而求其刊工署名，则所见各本皆无之。偶于北平来薰阁睹一残本，凡三十许册，其图竟每幅皆以真草小字署刊者姓氏。时傅孟真与余皆欲得之。以其价昂，踌躇未收，而竟归诸日人，至今嗟惜未已！于时，与余有同好者，在沪有鲁迅、周越然、周子竞诸氏；在平有王孝慈、马隅卿、徐森玉、赵斐云诸氏。搜访探讨，兴皆甚豪。有得必以相视，或见一奇书，获一秘籍，则皆大喜。孝慈竟因书发痫死。隅卿授课北大，一日，仆于案上而死。鲁迅亦卒于沪。森玉、子竞远在滇池，斐云则株守北平。越然近亦不甚讲收藏。辨疑质难，会心同赏者，今复有何人乎？茕茕一身，处于荆天棘地之中，乃复丛书于室，独肩此史官所阙之业，亦可伤已！忆十数年来尝挟照相师数人，至越然许，至吴门吴瞿安氏许，至孝慈许，至北平图书馆，尽摄所欲得之版画而归。正欲继摄隅卿所藏，而余仓皇南

下，无心于此事。今隅卿诸书皆沦陷于故城，欲睹无从矣。凡所得影版，亦盈数簏。所憾者：贾人重利，每辇精品出重洋。德国某博物院藏有清初版彩印《西厢记图》；美国某图书馆藏有《素娥编》全帙，为数年前王某所售。日本所藏我国版画尤富。彩色版《风流绝畅图》、《殷氏笺谱》、《萝轩变古笺谱》均在彼邦。凡此绝代秘籍能复归于我乎？求全求备，百年难期。而世事瞬息万变，及今不为纂辑，则并二十余年来所已搜集者或将荡为轻烟，虽百身何赎乎？因悍然不顾其疏漏，先就所已得者，次第刊印行世，庶或稍减杞忧而有稗此大时代之艺人史家乎？惟刷印之工，至为繁琐，数载经营，尚未及半。初拟复刻（日本大村西崖所辑《图本丛刊》皆为木刻复印者），然精良之刻工不易得，且易失原作精神，遂决用珂罗版印行。尝嘱托故宫印刷所杨君试印数十幅，其刻画精美处与原作不殊累粟。而沪地印工，远不逮平，数经尝试，始勉中程范。其间彩色版画，亦尝试付商务印书馆以彩色珂罗版复制三数幅。而色彩精神均远逊于原作，遂搁置数年。而不久，此彩色印机亦毁于兵燹。尝见狄平子重印《芥子园画谱三集》以珂罗版作图底，而以木版套印彩色于上，或竟加以手绘，狼狈徘徊，无一是处。陶兰泉所印墨谱诸书，金彩辉煌，可眩俗目，然系重加描绘后，付之彩色石印者，木刻之锋芒全失。偶与鲁迅先生同辑《北平笺谱》，乃知北平有刻工，能刷印彩色版画。遂假孝慈藏本《十竹斋笺谱》付刻，刻成一册，果能不损原作之秀丽，远胜大村西崖复制之诸书，因决将彩印版画，均复以木。惟工程浩大，难期克日告成耳。赖有斐云在平负责督印，凡有所成，皆斐云力也。独于程氏《墨苑》彩印诸图，特费踌躇。诸图非套印，乃施彩墨于版上而后刷印者。遂先付珂罗版影印，印成后，再加刻版（其刻工极为细密，恐描绘失真）。刻成，遂仿原作，渲染彩墨于木版上，再加刷印，尝试再四，乃告成

功。用纸选料，亦几经周折，始有惬于心。凡此琐琐言之者，盖以见兹书之作，一篇一页，莫非余心力所萃。所搜集之图录，皆余二十馀年来辛苦艰难之所得；所写定之史实说明，亦皆余冥搜苦索之创获，盖为此史者自余始。初无所资以取材，辛勤固倍，所得独多。匡正补益，盖有俟于后之君子。或有以际斯沧海横流，狐兔群行村落中，救死不遑，匡时为急，而乃荒时废业以务此不急无补之作见讥者。余惟尺有所短，寸有所长。书生报国，毛锥同于戈戟。民族精神之寄托，唯在文化艺术之发扬。历劫不磨，文事精进，乃可卜民族前途之伟大光荣。Aeschylus 讴歌于波斯战争之中，Dante 宣扬意大利民族精神于曙光将临之际，Goeth 与 Schiller 亦于日尔曼民族苦斗之时扬声鼓舞其同俦。司马迁作《史记》于汉与匈奴争长之时，章太炎所著，胥写于辛劳忧勤之中。唯大时代乃产生大著作。我民族光荣之建设，正息息在牺牲与奋斗中迈进。余之兹书，或亦不贤识小之所贡于我民族者乎？

中华民国二十九年一月七日郑振铎序

（原载《文学集林》，1940 年第 3 辑）

附：　《中国版画史图录》编例

一、本书所载我国版画史实及图录，自唐五代迄于民国。凡附有版画之图籍，自经子以至山经地志，小说戏曲，无不博采兼收；并选及通俗年画。参考书目在三千种以上。引用书目亦在一千数百种以上。

二、本书凡正文四卷，“图录”二十卷。编纂时间在二十年以上。正文部分，考释源流，钩稽史实，创写传记，评骘图型，

在在皆第一次见之文字者。积稿数尺，用力甚劬。或有未谛，恕其草创。

三、图录部分，于宋元及明初之作，每选其足以代表者；于乾嘉以来之作，则仅择其重要者；于传本尚多，访求尚易之书，则仅取十一于千百。唯于明清之际《十竹斋笺谱》，陈老莲《博古页子》、《水浒叶子》，萧尺木《太平山水图画》诸作，则不吝全部收入。盖不独原书难得，即其本身亦为绝作，足以代表我国版画之最高成就也。

四、编者毕生心力，萃于有关版画图籍之收藏，虽零篇断简，无不兼收并蓄。本书所采，大致以编者所自藏者为主。

五、本书图录，所收者，凡一千七百馀幅，除自藏者外，殆集我国藏书家之精华。凡公私书库所得之秘籍孤本，有见必录，随时假印。隆情盛谊，永铭不忘。其间有已遭兵燹者，有已沦陷故都者，有已深藏锢键不能复睹者，有已辗转数家，流落海外者。幸存片羽，弥痛沉沦!

六、版画之书，贵于得初印之本，后印者每多图型模糊，失大神彩。亦往往挖改刻工姓氏，不足考信。编者于此，搜访钩稽，殊费苦心。同一书也，有集合诸本，多至三四种者。凡本书所收，务择其尤精良者。非初印本必不可得，不以次印本入录。

七、图版大小，务仿原书，累粟无殊。有试印至再至三，始至惬意快心之境者。惟亦有原书已不可复睹，而当时留影曾经缩摄，则不能不用缩本。但仍注明原书版型尺寸。

八、近人所印版画每加描绘，再付石印，全失木刻之刀法与精神。本书除于彩色套印之图版外，全部以珂罗版复制。浓淡深浅之间，务求合于原作。

九、复制彩色版画，最感棘手，初曾以彩色珂罗版试印数幅，颇不惬意。后因刷印《北平笺谱》，乃知北平尚有刻工，能

从事于此。遂将彩色诸版，全部付之重刻。果神彩焕然，不异原作。

十、本书选择用纸，煞费苦心。近人每以白色宣纸印珂罗版，黑白过于分明，甚损美感。几经尝试，初用黄色毛边纸，后用白罗纹纸，染以古色，皆不甚合用。最后乃访得乳黄色罗纹纸一种，始犁然有当于心。惟此纸甚不易得，仅泾县某山产之，定制备用，艰于再得。至彩色版画，则仍用白色宣纸，取其易于显色也。

十一、本书装潢，力求精雅，间有仿宋代蝴蝶装者。封面函箧，则均用国产绸类为之，殊为古朴庄丽。

十二、本书首附引用书目，末附刻工姓氏索引，画家索引等，甚便读者考查检阅。

十三、本书为我国艺术史之一部。编者继此有作，更将从事于汉魏六朝碑刻图塑及唐宋以来织锦图案之搜集。凡此，皆往昔论述我国艺术史者所未之及者也。

十四、本书得以告成，赖友朋之力为多。王孝慈、马隅卿、鲁迅、吴瞿安诸先生皆已相继下世，不及见此书之成。每一念及，腹痛何已！赵斐云、张菊生、潘博山、潘景郑、瞿凤起、徐森玉、周越然、徐蔚南诸先生，或相助访求，或慨假所藏，铭感至深！本书题签出吴湖帆、黄蔼农二先生手笔。印刷奔走皆赖中国画店杨金华先生之力，出版发行，则有藉于赵家璧先生。此皆编者所应致深厚之谢意者也！

鲁迅与中国古版画

鲁迅先生生前对于艺术的爱好，恐怕没有别的人可以及得上，蔡孑民先生提倡以美学代宗教。中国能够培育着那末嫩弱的艺术的根芽，以蔡先生主持的力量为最大。鲁迅先生的倡导，则在蔡先生之后。但他对于艺术的爱好，则是早年已经植下了根的。在很早的时候，他便喜欢木刻画。在北平的时候，他搜集了许多汉魏六朝的石刻画像。对于这种石刻画像的搜罗的兴趣，到了很晚年的时候还很浓厚。他在上海、厦门等地的时候，也还托友人们代为搜集汉南阳画像一类东西。他积存了几箱的这一类画像拓本，可惜还没有来得及加以整理。

他对于中国古代版画，不仅不时的加以搜集，且还有整理，传布的计划。他很早的时候便注意于北平的诗笺，觉得像那样的彩色木刻画，是有综合的加以研究的必要。他在 1932 年 2 月 5 日给我信上说起：

> 去年冬季回北平，在琉璃厂得了一点笺纸，觉得画家与刻印之法，已比《文美斋笺谱》时代更佳，譬如陈师曾、齐白石作诸笺，其刻印法已在日本木刻家之上，

> 但此事恐不久将消沉了。
>
> 因思倘有人自备佳纸，向各纸铺择优各印数十至一百幅，纸为书叶形，彩色亦须更加浓厚，加上序目，订成一书，或先约同人，或成后售之好事，实不独为文房清玩，亦中国木刻史上之一大纪念耳。

从这时候起，我们便常常的通信，讨论着把北平笺纸编印成为一书的事。我把购到的笺纸，一包包的邮寄给他，由他来选定。他一接到我的信，便立刻答复，从来不曾延搁过一二天的。笺纸选 定后，便由我到各家南纸铺里接洽印刷的事。其间经过，在我的《访笺杂记》里说得很详细。以后，便是编定目录，想好书名，和写作序文了。

目录由我草就，寄给鲁迅先生校定。他提供了许多重要意见。书名也经再三商酌，最后决定为《北平笺谱》。他的序托魏建功先生写，我的序则托郭绍虞先生写。煌煌巨著的一大套六厚本的书终于出来了，我们自己看看，也觉得很高兴。

这一个工作，是结束了古旧的木版画的一个纪念碑。在彩色木刻画的本身上讲，这一个时期确是相当的发达。我们把光绪末叶到民国十几年之间的笺纸都搜集到了；觉得他们的刻者，印者，确是在进步。不过，在极盛之中，已透露出很严重的颓危的症象出来。有许多家的南纸店已经放弃了他们刻笺的事业，而代以粗劣不堪的所谓新式的锌版印的洋纸笺了。

我们的这个工作，也许便是北方笺纸的一个最后的结集吧。其中有许多笺纸，都是早已不见于市上的。

《北平笺谱》最初只印一百部。每部都是我们二人亲自在版权页签名的。后来，因为要的人多，便又再版了一百部。再版本的签字都是写好了木刻的。

这部书现在也成了新的古董或善本，很不容易见得到。

我们讨论着这部书和谈及中国木版画的信差不多有五十多封。在《鲁迅书简》里发表了四十九封（页五一九——五八四）。尚有几封失落不见。最近又在陈年未经清理过的书桌抽屉里，找出了未交给许广平先生的两封信。一封是1935年3月8日的：

> “得北归消息后，即奉一函，寄海甸，想已达。兹寄上印画等款项百五十元，请便中一取，并转付。画印成后，乞每种各寄下一幅，当排定次序，并序文纸板，寄上，仍乞费神付装订也。”

另一封是同年3月30日写的：

> “笺谱附条添了几句，今寄回，闻先生仍可在北平教书，不知确否？倘确，则好极。今年似不如以全力完成《十竹斋笺谱》，然后再图其他。《北平笺谱》如此迅速的成为“新董”，真为始料所不及。今在中国之售卖品，大约只有内山的五部而已——但不久也就要售去的。28日寄奉一函，并附商务汇款百五十元，信封上据前函所示，写了“北总布胡同一号”，今看此次信面所写，乃是“小羊宜宾胡同”，不知系改了地方，还是异名同地？前信倘能收到，则更好，否则大约会退回来（因系挂号），不过印费又迟延了。”

他这两封信里所说的，都是关于翻印《十竹斋笺谱》的事。《十竹斋笺谱》是明末胡曰从编的。出版的时候是甲申（崇祯十七年），北都已为李自成所陷，而南方大难将临之时，故传本极

为罕见。我在上海的时候，就想得到这书——《十竹斋画谱》翻刻本甚多，《笺谱》却于三百年间并未翻刻过——是陶兰泉藏的一部吧，却已被人转贩到日本去卖了。我们这个据为翻印的祖本，是友人王孝慈先生所藏的。这个翻印本，颇极精美，粗视之，几与原本无甚差别。但鲁迅先生未及见其全部刊成，便已下世了。

我的研究中国版画是偶然的事。为了搜集中国的小说和戏曲，便引起了对于那些“不登大雅之堂”的书里所附的木刻插图的兴趣。也偶然的得到些纯粹版画的书。

但开始对于版画作比较专门的搜集与研究，则是鲁迅先生的诱导之功。

《北平笺谱》的编印，使我们觉得中国古代版画的生命还没有完全断绝。《十竹斋笺谱》的翻刻，更使我们觉得十分精丽的作品，我们的职业的木刻家还可以愉快胜任。

我们觉得使古代艺术的精品，大量的传播出去，作为新生创作者的“借镜”或“参考”，是很重要的事业。

有了从唐代到现在的一千多年的历史，我们的木刻版画一定有其很深刻稳固的艺术上的基础，而且也有其辉煌的成就的。——我的《中国版画史图录》二十册，可以证实这个见解——我们不能忽略了这一部门的工作。

所以，鲁迅先生的主持编印《北平笺谱》，翻刻《十竹斋笺谱》，并不是“好事”，而是有深知远见的。

中国古旧的木刻版画，和中国画相同，是以线条为主的。他们的作者们有过黄金时代。细腻、精美、健全、典雅，是充满了“古典美”的好作品。可是缺乏的是力画，是活泼生动。但也有例外的。我们可以不时的遇到若干叛徒式的作品，粗枝大叶，而雄健有力。

胡曰从的工作，是一个极大的进步。他把彩色套印的木刻版画，发展到最隽美的峰巅。他使用种种的方法，以衬托，表现画面的“美”，是一个前无古人，而后启来者的大著作。鲁迅先生选择了胡氏《十竹斋笺谱》来翻刻，是具有极深邃的艺术批评家的眼光的。后来纷纷翻刻的传遍国内和海外的《芥子园画谱》，和胡氏《十竹斋》、《画谱》、《笺谱》一比，显得是十分粗气了。

木刻版画在清末以来，又有复兴的气象。陈师曾、齐白石画的笺纸，大富新趣，别具一格。刻印之工，也能够衬托出他们的好处来。以后，许多现代画人们的作品，也便翻上了笺纸，而且色彩、线条，都能不失原作的精神。更进步的是，他们不仅以线条为主干了；齐白石、陈半丁诸家的花卉，随意写生，一大堆的红花，一串串的紫藤或葡萄，决不能以传统的精巧的线条来重现的，而北平的刻工们却自出心裁地也把他们复印在笺纸上了。他们这种新颖的烘托方法，确是更进一步。

鲁迅先生的眼光也看到了这一点，故搜集晚清以来的笺纸编为《北平笺谱》一书。所谓“刻的丰碑”，确是当之无愧。

一个伟大的作家，总是心胸阔大而能高瞻远瞩的。鲁迅先生不仅介绍了中国古代版画给现代的创作家们，而且，更重要的是，他也介绍了西洋的版画给他们。他还很热心的指导着好些新进的木刻家们。中国现代的木刻版画，已成为很重要的艺术的一枝。鲁迅先生的倡导之功是永远不能忘记的。关于这一方面，说起的人已经很多了。本文所谈的是他介绍工作的另一方面。——而关于这一方面，却知道的人比较的少。

1947年11月

（原载《文艺复兴》，1947年4卷第2期）

《十竹斋笺谱》跋

右《十竹斋笺谱》四册，重镌之工始于民国二十三年春末，告成于三十年夏六月，此七载中，大变迭起，百举皆废。余又南北迁徙卒卒鲜暇，故镌版之业作辍靡恒，盖因于资力者半，而人事之乖迕，亦居其半焉，然终于斯时得竟全功。丧乱之中，艰辛备尝，同好之士，初赞其议，而未能睹其成者，不只一人也。前尘回顾，悲忻交集，是乌能不纪数语以告世人，且有以慰亡友之灵也。初，鲁迅先生与余既辑印《北平笺谱》，余曰："尝于马隅卿许见王孝慈所藏胡曰从《十竹斋笺谱》，乃我国木刻之精华，继此重镌，庶易流传，北平印工当能愉快胜任。"鲁迅先生力促其成。余北归，乃毅然托赵斐云先生假得孝慈藏本，付荣宝斋复印然。复印之工至为繁重，荣宝斋主人杨君初有难色，强之而后可。自复绘以至刷印之工，余曾目睹，故能语其层次：初按原谱复色分绘，就所绘者一一分刻然，犹是未拼成之板块也；印者乃对照原本逐色套印，浅深浓淡之间，毋苟毋忽，虽一丝一叶之微，罔不目注手追，惟恐失样，用力之重轻，色之缓急，意匠经营，有逾画家，印成持较原作，几可乱真。余乃信其必有成矣。时在岁暮，第一册竣事。适孝慈至平，遂以复本贻之，是为余与

孝慈订交之始。未几，隅卿亦归，每次晤言必语及版画，而于《十竹斋笺谱》尤著意焉，即微疵点污，亦必指令矫改，以期尽善。斐云与徐森玉、魏建功、向觉明诸先生亦间有参议，友朋之乐，于斯为最。适余赴沪，持是册示鲁迅，赏览之余，喜如所期。然第二册付镌后，工未及半，燕云变色，隅卿讲学北大，猝死于讲坛之上，余亦匆匆南下，以困于资，无复有余力及此，故镌工几致中辍，时时以是为言者，惟鲁迅先生一人耳。迨第二册印成，先生竟亦不及见矣。其后孝慈又故，遗书散出，此书幸归北平图书馆，可期永存。良友云亡，启余无人，日处穷乡，心力俱瘁，竟无意于续镌矣。故都沦陷后，北望烟云，弥增凄感，原书何在，尚不可知，遑问其他。又逾年，忽发大愿，辑印《中国版画史》，必欲遂成诸亡友之志，拟续镌笺谱，收入画印图录之中，姑驰书斐云，询其踪迹，不意历劫竟存，且得斐云之助，第三册继付剞劂，迄今一载有半，全书毕工，征斐云之力不及。此固不只余之私衷感荷无既也。呜呼！此书虽澄，亦尝饱经世变，备历存殁之故矣！抑余重有感者，二十年来，余罗致版画书不下千种，于此书最为加意，几得复失者数数，初闻涉园陶氏有旧藏，比余询及，则已与他书归日本文求堂矣。为惆怅者久之，后见文求堂书目，此书尚在，飞函商购，得复谓已他售。盖托辞如是，欲自藏也。上海狄氏亦有此书，然不可见。闻某君购得一册，余意即一册亦佳，询以能否相让？则云：已售去。孝慈故后，此书又先为北平图书馆所得，缘悭如是，余更不作收藏想矣。终假孝慈珍本，复印毕工，慰情胜无，每自感悦，然此本中阙若干页，以无他本可补，姑置之。去冬徐贾绍樵竟于无意中为余获此书于淮城，书至之日，乐忘晨饥。尤可欣者，孝慈本中所阙诸页，此本则一一俱在，刊书将成，余亦得偿夙愿，缘遇巧合有如此者。惟镌工已就，所阙者未能补入耳。他日痛饮黄龙，持

书北上以与孝慈藏本相校勘，斐云其将何以贺余耶！补刻之举，当在彼时，云日、重昭此愿终偿，斐云知我必首肯也。

中华民国三十年六月二十七日

长乐郑振铎跋

（《十竹斋笺谱》，鲁迅、郑振铎编，荣宝斋，1941年初版，1952年重版；《中国版画史图录》）

重印《十竹斋笺谱》序

中国木刻画始见于868年，较欧洲早五百四十余年。彩色木刻画则于十六世纪末已流行于世，至十七世纪而大为发达，饾板、拱花之术相继发明，亦有先以墨色线条勾勒人物、山水、花卉之轮廓，而复套印彩色者，但总以仿北宋人没骨画法者为主，雅丽工致，旷古无伦，与当时之绘画作风血脉相通。十竹斋所镌画谱、笺谱尤为集其大成，臻彩色木刻画最精至美之境。十竹斋主人为徽人胡正言，正言字曰从，流寓金陵，以制笺、篆印为业，时亦出版他种图籍，寿至九十以上。笺谱印行于明崇祯十七年，即1644年，迄今三百余载，传本至为罕见。予尝于王孝慈先生许一遇之，时方与鲁迅先生编《北平笺谱》，知燕京刻工足胜复印之责，遂假得之付荣宝斋重刻，时历七载，乃克毕功，鲁迅、孝慈二先生均不及见其成矣。今又经十余年，即此重刻之本亦不可得，荣宝斋新记欲再版行世，予尝获此谱第二部于淮上，以较前刻，凡第一部阙佚之页，一一俱在，遂加补刻，终成完帙。我国彩色木刻画具沉厚之民族形式，作风健康、晴明，或恬静若夕阳之明水，或疏朗开阔若秋日之晴空，或清丽若云林之拳石小景，或精致细腻若天方建筑之图饰，隽逸深远，温柔敦厚，

表现现实或不足，而备具古典美之特色，推陈出新，取精用弘，今之作者或将有取于斯谱。

1952 年 5 月 14 日郑振铎序于北京

《北京荣宝斋诗笺谱》序

在1933年左右，鲁迅先生和我谈起北京的诗笺有很好的图样，值得保存，我们便开始搜罗笺样。这时候，北京有南纸店二三十家，荣宝斋是其中的白眉，且也最愿意合作，有了他的合作，我们的《北平笺谱》才能够出版。我至今还谢他。经过了二十年，这二三十家都已先后改业或停业了，只有荣宝斋还巍然独存，且和人民美术出版社合作营业，欣欣向荣。他有新的作风，肯向新的方向走，前途是很光明的。中国的彩色木刻在十七世纪初期就已很发展，胡曰从的《十竹斋画谱》和《笺谱》开创了彩色木刻的新作风。到了清末，尚未能脱其畴范。荣宝斋所刻的齐白石诸家的诗笺却是另具风格的，从细致到豪放，从精工到活泼、生动，进步相当的大。在十多年前，他已将所刻的笺纸择其精者二百幅，编为《荣宝斋诗笺谱》出版，这是中国版画史上的计程碑之一，自有他的意义与价值，在今日也还值得再版，特别是《北平笺谱》绝版已久，无法再印，有此一书，探讨三四十年前版画史的人，也就有一部分材料可以依据了。我们应该欢迎这部书的再版出来。

1951年8月23日郑振铎序

关于《永乐大典》

《永乐大典》是一部编纂于五百四十多年（明成祖永乐间）前的大类书。全书有二万二千九百三十七卷，一万一千零九十五册，三亿七千万多字。其编纂的经过是这样的：明永乐元年（1403年）闰七月，朱棣（明成祖）告诉翰林学士解缙们说："天下古今事物，散载诸书，篇帙浩繁，不易检阅。欲采各书所载事物，类聚而统之以韵，以便考索。……凡书契以来经史子集百家之书，至于天文地理阴阳医卜僧道技艺之言，备编辑为一书：毋厌浩繁。"到了第二年十一月，书成，名为《文献大成》。但朱棣还觉得不满足，再叫姚广孝、解缙等，开馆于文渊阁，召集中外官及四方宿学老儒有文学者充纂修，简国子监及在外郡县学能书生员缮写，并叫光禄寺给朝暮酒馔。当时参加的人数，据说在三千人左右。永乐五年十一月，书成，定为《永乐大典》。在这部书之前，我们已有了不少的类书。像三国六朝时，魏时有缪袭等《皇览》六百八十卷，梁有刘孝标《类苑》一百二十卷，北齐有祖珽等《修文殿御览》三百六十卷，唐有魏徵等《文思博要》一千二百卷，许敬宗《瑶山玉彩》五百卷，欧阳询《艺文类聚》一百卷，虞世南《北堂书钞》一百六十卷，张昌宗等《三教

珠英》一千三百卷；宋时，有李昉《太平御览》一千卷，王钦若《册府元龟》一千卷，晏殊《类要》七十七卷。在《永乐大典》之前，卷帙最多的不过一千多卷。就今存的《艺文类聚》、《北堂书钞》、《太平御览》、《册府元龟》诸书看来，他们全都是分类抄辑群书的。像《永乐大典》那末煌煌巨帙，卷数多至二万以上的，可以说是空前未有的大类书。又像《永乐大典》那样的依着韵目的次序编纂起来的，也是空前未有的体裁。《大典》的这种体例，原来是依据了元阴时夫的《韵府群玉》和宋钱讽的《回溪史韵》的体裁而编的。他们把每个字依照"韵目"的次序编起来。但篇幅都是很少的。《回溪史韵》已佚，仅见残本。《韵府群玉》则只有二十卷。《大典》却把原来的二十卷扩大了一千多倍，成为二万二千多卷了。

因为这部书的卷帙过巨，所以在明代就不曾刊印出来过。仅在嘉靖时候，钞过一个副本。永乐时代的原本不知在什么时候被毁失了，连一页也不曾留下。现在所见的都是嘉靖时候钞的副本。

明代也刊印过几部类书，像章潢的《图书编》（一百二十七卷），王沂的《三才图会》（一百六卷），卷帙不过百卷左右，清代的类书，像康熙时编纂的《渊鉴类函》、《佩文韵府》等，其卷帙，也都没有超过六百卷。（《渊鉴类函》四百五十卷，《佩文韵府》四百四十三卷，又拾遗一百十二卷。《古今图书集成》一万卷，为康熙时陈梦雷所编，铜活字印本，插图为木刻的，可以说是印本中最大的类书了，但也还不到《永乐大典》的一半篇幅。）所以像《永乐大典》那样的一部大类书，也可以说是"绝后"的。

像这样大规模的煌煌巨制，所费的编纂时间不过是短短的四年（永乐三年至六年），恐怕只够钞写的时间而已。所以，其体

例是十分不纯的。有的书被分割成一章一节的收入，有的书则又全部收入，有的书则又自成一类的一连几十部都被收入。《水经注》是被全部收入的一个例子。像“戏”字内，收入的“戏文”就有三十三本；“剧”字内，收入的“杂剧”就有九十多本；“话”字内，收入的“平话”就占了二十六卷。当时草草成书，以多为贵，编者们就不曾想到过要整齐划一。

就因为这部书编得那么乱，那么草率，反而保存了无数的古代的文学作品和文献在内。无数的宋元人的诗文，古代的方志、医书、杂书，宋、元、明人的小说、戏曲等等，都因为这个缘故，而得大量的被收罗在内。恐怕当时编纂的时候，是见书必收的。当时所依据的，主要的是文渊阁的藏书。但就今日所传的《文渊阁书目》看来，尽有许多书是超出于这“书目”之外的，特别是关于小说、戏曲等书。编者们并没有“正统派”的文学观念，眼光相当的阔大，见解相当的“通俗”。也因此而留下了好些最可宝贵的民间的文学作品。古本《西游记》的一段《魏徵梦斩泾河龙》是被收在“梦”字内的；最早的平话《薛仁贵征辽》是全部被收在“辽”字内的。假如《永乐大典》全部保存到现在的话，我们对于中国古文学史的面貌是可以看得更完全的。

不幸，这部大类书的命运是很艰辛的。永乐时的原本既已不知去向，不存一页，而嘉靖时钞的副本也劫运重重，至今仅百存其三四。（今日统计，海内外所藏的全数不过三百九十多本。也许还有未曾被发现的。但总数恐怕不会超过五百本以上。）但仅仅就这百存三四的“大典”说来，我们已经可以在那里边得到不少的珍罕而且重要的资料了。

从嘉靖以后，那部副本，一直被保存在“皇史宬”。雍正时，移存到东交民巷翰林院。清乾隆时，曾经点查过一次，只存了九千多本。有一位翰林院学士朱筠，见到了这部书，觉得其中保存

的古代佚书不少，就建议要从其中辑出许多古书来。这个建议被采纳了。但性质却完全变更了。乾隆抓住这个机会，开了一个“四库全书馆”，下令征集天下的书籍，作了几次彻底的审查，把凡有反抗侵略的有爱国思想的书籍，或予以全毁，或予以抽毁，或予以删改。许多古书的面目，一进了“四库全书馆”就有些改变。而从《永乐大典》辑出来的佚书，则选择其重要的，编印了一部《聚珍版丛书》。这是古代文献的最大的一次浩劫。我们看到了四库馆臣所涂改的“四库底本”（即就原书加以删改而要誊清加入《四库全书》中的本子）就不禁目击心伤。

在这个时候，江南的文人们，像黄丕烈、顾广圻等，出来提倡“校”书，对于古书的校勘，一字不失其真相，恐怕是有鉴于四库馆臣们的胡乱涂改古书的一种反抗运动吧。

许多翰林院的学士们，趁这个机会，都从《大典》中钞辑出许多他们自己所需要的资料出来，像法式善专钞宋人的集子，徐松专钞史料文献，一直到文廷式、缪荃孙，也还在钞辑着。不过，他们钞辑的规模都不大，故所保存的资料也不很多。

最谨慎、最仔细的一次钞辑工作，是在编纂《全唐文》的时候。清代编纂了许多官书，大部分都是“因人成书”，专以钞袭为能事。像《渊鉴类函》钞的是《唐类函》，《全唐诗》全偷李振宜的著作，《钦定曲谱》全钞《太和正音谱》和《南九宫谱》，但《全唐文》却是一部谨严而周密的书。虽然用了所谓“正统派”的眼光，不收唐人传奇文，但其他的唐文却是网罗无遗的。《大典》的被利用，在这一次算是最彻底的了。可遗憾的是，他们只钞辑唐五代文，没有注意到宋、元以后的著作。如果在那时候，再动手钞辑宋、元诗文的话，《大典》至少是可以十存其四五的。

乾隆以来，《大典》曾被儒臣们陆续私携出不少。但只是零星的散佚而已。最大的浩劫乃是 1900 年（庚子）八国联军入京

的一次。《大典》被烧毁了一部分。未烧为灰烬的，却全被帝国主义者挟之而去，盗运回国。至今，在伦敦拍卖行里还不断有“大典”出现，大都是那时候所劫掠的赃物。从这一次大劫之后，《永乐大典》这一部煌煌巨制就被分割为若干部分，分藏于世界各国的公私书库里了。北京图书馆许多年来竭尽全力去搜集，也只保存了一百一十册而已。更可痛心的是，保存在国内的若干私人手中的数十百册的“大典”，也竟陆续为美日帝国主义者所垂涎，相继归到他们的图书馆里去。

这是帝国主义者掠夺我们祖国重要文献资料和文物的一个典型的例子。这是值得我们提高警惕的。把这个例子叙述出来，足以提高我们的爱国主义的教育，足以增强我们保护祖国文化、艺术遗产的信念和决心。

更有一个典型的例子，使我们对于爱国主义和国际主义相结合的精神有深刻的认识。那就是苏联列宁格勒大学的东方语学系图书馆，在最近把多年来所藏的《永乐大典》十一册全部移赠给北京图书馆。这件“礼物”并不是泛泛的物质的赠予。这表现了崇高的国际主义的精神。

同时，上海商务印书馆董事会也由于张元济先生的提议，把涵芬楼所藏的《永乐大典》二十一册捐献给中央人民政府。涵芬楼的藏书，为大江以南最丰富、最珍贵的宝藏之一。“一·二八”日寇侵略上海时，该楼化为灰烬，大部分的藏书也都随之化为灰烬。《大典》幸得保存到今天。该馆今以历劫仅存的最珍贵的图书捐献给人民政府，其化私为公，热爱政府的心，是值得钦佩的。人民们信赖与热爱自己的政府，曾不断把他们的所藏捐献出来。这又是一个典型的例子，足够说明人民政权的建立是如何与人民的生活休戚相关，血肉相联，使他们能够无保留地把自己所最珍视的东西贡献给政府。他们明白人民政权会十分重视这些文

化、艺术遗产，而且会十分珍重地保存、管理，供给人民大众加以应用与参考研究的。

（原载《文物参考资料》，1951年2卷第9期）

《中国古代木刻画选集》序

中国是发明印刷术的国家，同时，也是发明木刻画的国家。木刻画的出现和印刷术的发明是分不开的。远在三千多年前，殷代的甲骨文字出现了，很精美的图案画刻在牛骨上、鹿角上、白石上，或铸在青铜器上的，也就同时出现了。二千多年前，在竹简上、木简上和缣素上写文字的时候，图画也就画在缣素上或墙壁上。当汉朝人把纪念文字刻在石碑上的时候，图画也就刻在大块的石板 上。很早的时代，就曾把那些文字拓印下来，同时，也就很可能的把那些石刻的图画拓印下来。那些在石块上拓印下来的图画，大都是阴文线刻的，开辟了木刻画的先路。今所知的最早的木刻画是敦煌千佛洞发现的唐懿宗咸通九年（868 年）王玠施刊的《金刚般若经》卷端的扉画。这幅画是很成熟的作品。它不会突然从天上掉落下来的。在它之前，像这一类的宗教木刻画（可能还有其它的木刻画）一定是曾经经过了相当长的发展过程的。但我们如果就这幅扉画作为中国木刻画的“开山祖”，也便可算是世界上最早的一幅木刻画，至少早于欧洲第一幅木刻画五百多年以上。此后，中国木刻 画的创作就一天天的兴旺起来，一天天的更为丰富起来了。题材是多方面的，应用的范围是很广

泛的。从作为宗教画的佛像、神像，作为年画的吉祥画、风俗画、风景画、人物仕女画、戏曲故事画，和作为信纸、诗笺用的装饰画等等那一类独立刷印的单帧木刻画，作为医药书、地理书、兵书、工程书、考古书、礼仪书、佛道经、儿童读物、家谱、琴棋谱、占卜星相书、通俗读物、小说、戏曲等等的插图，到作为学习绘画之用的 画法、画谱之类，是尽了木刻画的一切可能的应用和作用的范围的。它紧密的结合着社会生活，它始终是为广大的人民服务的。到了后来，一部分的统治阶级也利用了木刻画来表现他们的一段经历，一生故事，或某一宫苑、园林的胜景，某一战役或巡狩的事迹。但那些究竟是为数不多的，在技术上讲来，有的成就还很不坏。总之，我们的将近一千一百年的木刻画史是光芒万丈的。我们的各个时代的木刻画家们是有其光荣的成就和光荣的传统的。他们不仅始终保持着中国木刻画艺术的优良的民族传统，而且还在不断地进步着、发展着，不断地有新的创造性的作品出现。他们表现了各式各样的不同的作风，而同时也表现着中国民族所具有的优良的艺术风格。他们表现了浓厚的时代性、地方性，同时，也表现着浓厚的民族性。木刻画作家们本身是属于劳动人民的。他们表现了劳动人民所喜爱的东西，满足了劳动人民对于艺术的需要。像木刻年画一类的作品，更是普遍地流行于农村而受到广泛的欢迎的。这样广阔无垠的大海般的，一望无际 的大森林般的古代木刻画，无疑的乃是我们的艺术工作者们撷取精华的丰富无比的遗产。

我个人搜集中 国古代木刻画，已经有三十多年了。最初，为了研究小说、戏曲，买了些近代木刻的、石印的或铅印本的《水浒》、《红楼》和《西厢》、《还魂》等书，对于其中的插图感到了兴趣。后来在上海一家旧书店里，得到了明刊本的《李卓吾评琵琶记》、《玉茗堂评红梅记》、臧晋叔改本的《四梦》等，乃

如贫儿暴富，摩挲不已，觉得这些明代所刻的木刻插图，又胜过石印、铅印本和暖红室等近代木刻本的插图不知多少倍。明刊的木刻插图，笔致生动，刀法精工，一翻开来就会令人感到神采奕奕，秀丽异常。这不是平常的庸俗的刀笔，这乃是上乘的精美的艺术创作。于是，便着意于搜罗明刻的小说、戏曲书乃至其他有插图的明刊本书。然此类书往往可遇而不可求。辛勤阅肆三十年，所得不过五六百种。曾向友人吴瞿安、马隅卿、王孝慈诸先生处摄得他们所藏的明刊本 书籍的插图数百幅。然所见者都是明代嘉靖（1522－1566 年）到清代康熙（1662－1722 年）的东西。后来，又补收了些康熙以后的木刻画。但嘉靖以前的木刻画却极为罕见。1931 年，在北京市上得到了从“佛藏”中掏取出来的古刻本佛、道经二百多种，其时代从宋元到嘉靖都有。中国木刻画史的一段空白时期乃得以填补起来。彩色木刻画最为难得，像彩印本《程氏墨苑》，彩印本《花史》，彩印本《十竹斋画谱》、《十竹斋笺谱》，初印本《芥子园画谱》一至三集，彩印插图本《三国志演义》，彩印本《西湖佳话》插图等，都陆续的为我所得到。其间的艰苦，诚如庄子所说“如鱼饮水，冷暖自知”。所不能多得者，只有古代的木刻年画。那些单张的彩画，收之更难。百年以上的年画是不易见到数张的。木刻年画虽然是大量生产的民间实用美术品，但一年一换，旧的东西极少被保存下来，现在只能就所见到的辑成一卷。曾和鲁迅先生一同编了一部《北平笺谱》。继之，我们又一同复印了《十竹斋 笺谱》，只刻成一卷，鲁迅先生就逝世了。1940 年，我乃发奋扩大范围，有意于网罗中国木刻画的全部资料，写成一部《中国版画史》。当时“史”始终没有写成，但《中国版画史图录》却断断续续地出版了五辑，又别辑《顾氏画谱》一种，共二十四册，还有第六辑，只印成了二册，未能出版。这是一部份量比较大的书，现在已经

绝版，重印也极为困难。一般的读者是不需要那样堆积了大批原始材料的书的。许多朋友们和我自己都觉得有加以精选的必要。而这几年来，新的重要的资料又出现了不少，也有加以补充的需要。于是，我便于 1952 年里，费个五个多月的时间，从《中国版画史图录》里，选出有代表性的作品三百幅，又加上补充的木刻画二百多幅，编成现在这个样子的《中国古代木刻画选集》。因为关于“史”的部分，迟迟未能写成，所以一直搁置到现在才能出版。“史”的材料，搜集最为不易。这里只是一个初稿，有待于修正和补充的地方是很多的。曾于亡友马隅卿先生处见到一册《歙中绣刻图画名手姓氏录》，他说，这书创始于陈大镫先生。后来王孝慈先生又加以补充。隅卿先生从孝慈先生那里抄得之，再加以补充。这当是中国木刻画史的“椎轮”，我当时曾传抄一部，也补充了若干则，便是这部《史略》的初步基础。我应该在这里向他们表示敬意和谢意，他们一生酷嗜古代的木刻画，搜集了不少资料，虽不曾留下什么著作，其创始之功是应该加以记录的。

1956 年 1 月 8 日于北京

（原载《版画世界》，1983 年第 2 期）

《中国古代版画丛刊》总序

版画就是木刻画，用一块木板，刻出人物图像等，而用纸刷印十百份乃至千万份的。它是属于绘画的一个部门，却较绘画有更广大的宣传作用。在近代印刷术没有发明之前，木刻画乃是主要的传播艺术形象与科学知识的武器。当然，宗教的宣传也是其作用之一。在中国，最早是用来刻印佛像、菩萨像等；在西方，则用来刻印圣母像、耶稣像。在彩色套印的版画没有发明之前，都是用笔把各种彩色涂在版面上的。纸牌和酒牌的刻印，也在其早期的应用范围之内。凡是需要多量分发或传播的绘画，在较早时期，都是用版画来刷印的。对于大多数的宗教信仰者们，对于不大识字的人，对于爱好艺术的人，总之，对于一切人，版画所表现的造型艺术，乃是他们所喜爱的，所赞赏的，所拥护的。不看见“年画”的市场么？拥挤着的男男女女，老老少少，不都在热烈地欣赏彩色鲜艳的《百子图》、《美人图》和许多戏剧故事画、风景人物画么？他们挑选最惬心合意的一幅或几幅，买回家来作为新年和其后的若干时日的装饰或欣赏之用。它满足了广大人民对于艺术的欣赏的要求，培养了他们的欣赏能力，增加了他们的一般常识乃至历史知识和对英雄故事的了解。有了版画，许

多应用科学，像《本草》，像《武经总要》，像《博古图》等等，乃能说明艰深的问题。一幅详明的版画，比之长篇大论的文章，更能引人入胜，更能把道理阐说明白。宋人郑樵极力提倡图籍的作用。古代所谓“图”，除了手绘本之外，就是木刻画的本子了。“图文并茂”，乃是应用版画作为插图的书籍的美称。“看图识字”，说明了插图怎样地能够给人以教育。

作为书籍的插图还不是最早的版画主要的应用范围。它常常是单帧印行，作为供养之资，像佛像、菩萨像、圣母像之类；作为饰壁壮观之画幅，像《四美人图》、《西湖十景》之类。它是从附庸而蔚为大观的。在美术史上有它的特别地位。它的耀目光芒，从公元九世纪到二十世纪不断地照射出异样的变幻无穷的彩色。它可以写成一部它自己的发展史。在比较成熟的晚唐时代的一部《金刚经》的扉画（868年刻）上，已经可以看出中国版画的创作是有了更早的来源的。宋代的版画，虽保存下来的不多，但已能使我们明白其高深精美的成就。《三礼图》、《天竺灵签》和许多佛经的插图，一眼望之，就知道不是什么粗率的作品。他们乃是很高明的艺人们的创造。大气魄的有插图的书籍，像《博古图》、《营造法式》和《大观本草》等原来的北宋时代的刊本，虽已不可得而见（有零页，但未见附有插图的页子保存下来），但在后代的翻刻本和摹绘本上犹可看出他们的精致而准确的有上等的科学价值的版画的光彩来。建版的图书，开始了上图下文的狭长式的插图，也开始了小说书、故事书的插图风气（像《列女传》）。今存的元至治本的《三国志平话》等插图，是从宋代一脉相传下来的。人物的形象虽都是小型的，而极为活泼生动，虽咫尺而具有寻丈之势。这样的作风，一直到明末还保存着。明初的版画，全部继承了宋、元的风格。但洪武时代，犹是粗率。至永乐、宣德，则浩浩荡荡，气魄壮大，在扉画上，精致工细，一笔不苟，而也时有撼心震肺的大作品出现，像《鬼子母

揭钵图》之类。弘治以后，插图的应用尤广。正德、嘉靖之际，已有以“版画”为表现社会生活、夸耀政治家的治绩和大官僚地主的园庭布置的工具。在家谱里，除了墓道、祠堂的景色之外，祖先的画像，也都以“版画”来表现之。这便成了很可珍贵的历史资料的一部分。万历时代乃是中国古代版画史的黄金时代，在那四 十八年间，不仅保存的插图本特别多，而且也门类繁杂，包罗万象，为研究封建社会生活的最可珍贵的第一手资料，像《忠义水浒传》插图、《元曲选》插图、《帝鉴图说》、《古今列女传 评林》、《程氏墨苑》、《方氏墨谱》等等，都是以浩瀚的一二百幅乃至三五百幅的插图，表现形形色色的封建社会人民的喜怒哀乐之情与多种多样的理想的和现实的生活的。没有别的图书比之他们会包含着更多的这样的形象化的具体的史料的了。还有举之不尽的许多小说、戏曲的插图。还有种种的诗、词画谱，和包括了古代名画成为一部以插图为主的“历代画史”的《顾氏名公画谱》等等。至于实用的“本草”、“医经”、“武备书”等等的均有丰富的插图，那是更不用特别提及的了。在这个时代的中期，程君房刷印《墨苑》时，初曾使用彩墨，试印若干幅的彩画，这便是所谓五色印本的《程氏墨苑》，而一时游戏之作，乃成为彩色版画创作的先声了。崇祯版的《金瓶梅》插图，以二百幅的版画，横恣深刻地表现出封建社会的现实生活，在那里，没有金戈铁马，名将对垒，没有神仙鬼怪的幻变，没有大臣名士们的高会、遨游，有的只是平平常常的人民的日常生活，是土豪恶霸们的欺诈、压迫，是被害者们的忍泣吞声，是无告的弱小人物的形象，实在可称为封建社会时代的现实主义的大杰作，正和《金瓶梅》那部大作品相匹配。陈洪绶以名画家而为“版画”作 画稿。老 莲的《水浒叶子》传遍天下，也就壮大了“版画”的声势。胡曰从寓居金陵，制作《十竹斋画谱》、《十竹斋笺谱》发明了饾板拱花之术，为彩色版画奠定了最坚实的基础。萧云从以遗民而写《离骚图》、《太平

山水图画》，以及刘源的写《凌烟阁功臣图》，金古良的写《无双谱》，都不是无所谓而作。故国的山河，无双的英雄人物，可泣可歌的为祖国、为自由而斗争的事迹，皆以版画来表现出来，化身千百，宣传的作用甚大。满洲的皇室，也随即运用了“版画”的武器，来宣传他们自己。于《耕织图 》等实用图籍之外，像《万寿盛典》的插图，出于画家王原祁和刻工朱圭之手，洋洋洒洒两巨册，是一幅放大放长的《清明上河图》，虽写皇家盛典，而实亦当时市井生活的写真也。李渔和他的女婿沈心友，创作《芥子园画谱》，在彩色版画的制作上，也有了新的贡献。乾、嘉以来，版画的应用，自皇室以至民间，迄未中绝。至于清末民初，彩色版画的创作，尤能独创一格。名士诗人们竞作诗笺，以相酬酢，出奇制胜，大有精神。鲁迅先生和我编的一部《北平笺谱》，就收集了那一部分“诗笺”的精华。到了今日，则彩色版画的技术更为遒上。荣宝斋所印制的唐周昉《簪花仕女图》，套印到一千次以上，印在古色绢上的，尤为逼真。吸取了西方方法的新木刻画，也有了很大的成就。把古代版画的传统艺术，和西方木刻画的技术，结合了起来，创作出新的内容 和新的形式的版画，是完全有可能实现的，而且现在就正在实现。将一千多年的古老的版画，推进到更为光辉灿烂的阶段，就将是我们这一代的事业。所以，在我们这一代也完全有必要，把古代版画的优良传统介绍出来。不仅供木刻家吸取古代优良传统之资，而且，在提供了封建社会生活的史料和第一手的古代科学、技术知识等等方面，这种介绍也会有很大的作用。

中国古代版画的收集，只是最近五六十年来的业绩。在过去，对于收集版画，都讳莫如深，被称为收集“小人书”。画家们往往购置许多版画书作为画稿，却也不大愿意让别人知道。藏书家间有庋藏有插图的书籍，却并非为了插图而收集它们。在民国初年，有陈大镫先生的，才第一次着意地收集明代的版画书，并着手

编辑《徽派刻工名手姓名录》。王孝慈、马隅卿二先生继之,乃大有收获。北京图书馆也闻风而起,成为插图书的归宿地。我在南北各地也不断地在收集版画书,而收集的范围较广,亦间得宋、元及明初刊刻的图籍。在三十多年的辛勤的收集的结果,所得不过一千多种,合之北京图书馆所藏,不计地志山经,也不到二千种。可见,这类美术书是“可遇而不可求”的。在今日,即欲求一原刊初印的《耕织图》也非易事。因之,复制流传其中的重要图籍,实有必要。

我曾经绝绝断断地编印过《中国版画史图录》五辑(第六辑已印刷及半,未出版),共二十册,“版画史”却始终未着一字,虽然曾搜集了不少材料。前几年,又曾为人民美术出版社编辑一部《中国古代木刻画选》,到了今年才完成,其前面才有一篇《中国木刻史略》。它们只可作为初步的介绍而已。上海古典文学出版社和我商量,要出版些这一类的图籍。我感觉到《版画史图录》和《木刻画选》都只是零缣片页,只可作为“窥豹一斑”,欲求其全,却非重印若干部全书不可。因便着手编辑这部《中国古代版画丛刊初编》。《初编》所收,凡三十六种,时代是,自宋代到清代嘉庆。也还只是选择一部分重要之作而已。继此有作,将还会有《二编》、《三编》乃至七八编而未已。(重要的有益、有用的插图书,值得复印流传的,总有五百种以上。)如有可能,每年将出版一编到两编。

很感谢古典文学出版社给我编辑这部篇幅浩瀚的《丛刊》的机会。读者们得到这样一部书的时候,想来也会感谢他们的慎重、细致的复制与精美的装帧的。

1957 年 9 月 22 日郑振铎序于保加利亚
瓦尔纳市的黑海海滨

(《总序》载丛刊样本,未正式出版)

《中国版画选》序言

北京荣宝斋选刻了历代版画的代表作品一百六十七幅，集成两册出版，这是对于介绍中国古代版画的优良传统有用、有益的工作。中国的版画具有长久的和优良的传统。远在汉代的时候，就有刻在石板的半凸雕或线雕的画像，那些画像表现了历史人物和故事，也表现了当代的生活。到了唐代，就有 木刻画出现。在公元868年雕印的《金刚经》的扉画，是今天所知道的有绝对年代可稽考的第一幅版画。但在实际上，版画的出现的年代恐怕要比这个时期早得多。它不完全是宗教的宣传画，也不完全是单帧的作为供奉之用的神像、佛像、菩萨像之类。在很早的时候，它就已成为科学书籍的插图。像在十二世纪初期刊印的《宣和博古图》、《营造法式》和《大观本草》等，就都已具有丰富的版画的插图了。单帧的单纯地作为饰壁的年画式的《四美人图》之类，也产生得很早。宋版《列女传》的出现，开始了文艺书里的插图的风气。以后，元明二代的小说、戏曲和故事书里的插图，就大为盛行了，甚至，如果有一部小说或戏曲而不附插图，却可算是例外的事。明代（1368－1644年）乃是中国版画的黄金时代，附有插图的书籍最为多种多样。于小说、戏曲之外，唐诗有

了插图本，诗余也有了插图本，甚至个人的创作，像《百咏图谱》也出现了。山经水志的插图像《东西天目山志》、《武夷山志》、《海内奇观》、《天下名山胜概记》以及《西湖游览志》等，都是很精美的。百科全书式的《三才图会》乃以版刻的“绘图”为其主要的内容。作为画家们的学习的范本的画谱，从竹谱、梅谱开始，到《夷门广牍》里所收的《画薮》七种和《图绘宗彝》等，包罗的题材是 很广泛的。顾炳的《顾氏画谱》乃是一部附有丰富插图的中国绘画史，尤具特色。《程氏墨苑》、《方氏墨谱》和《方瑞生墨海》三书，虽是墨范的标本，却成为版画的丰碑了。胡正言 的《十竹斋画谱》和《笺谱》，创造了彩色版画的新型，影响很大。当然，在这个时期也产生了若干不健康的版画或者很粗率幼稚的作品，而可作为代表的却是更多的更好的插图。陈洪绶（老莲）崛起于明末，以绝代的才华，满腹的牢骚，为九歌，为西厢，为水浒，乃至为若干古人（博古页子），写作版画的底稿，光芒熠熠，足 为这个黄金时代生色。更有萧云从，于作《楚辞图》（《九歌》和《天问》图）外，复绘《太平山水图画》一册，殆是集古来山水画作风的大成。入清以来，版画渐见衰落。然朱圭犹鹰扬虎视于康熙一代（1662－1722 年），其所作《耕织图》和《凌烟阁功臣图像》，乃是上乘的作品，而二巨册的《万寿盛典》的插图，虽为皇室的颂扬之作，却也点缀 了不少民间的风俗市态。嘉道以来（1796 年以后）上海和广州的版画作者们异军突起，问鼎于两京苏、杭一带的古老的画肆，颇振起了一时版画的新潮。1933 年鲁迅和我编辑的《北平笺谱》，并不是中国版画的一个结束，而是一个新的开始。荣宝斋这几年的成就是十分惊人的，既继承了古代的优良传统，而又不墨守陈规，时时有新的发明，特别在绢面上的刷色，印刷到七八百次（像周昉《簪花仕女图》的复制本），几有乱真之感。“推陈出新”的好例，

于此足以说明之。这部相当浩瀚的版画集，也便是出于荣宝斋的工人们之手，有许多幅不仅逼肖原本，甚至超过了他们，它简要地集中了这一百六十七幅的古代版画的代表作品，一方面说明中国版画的长期的历程，另一方面便介绍了中国版画的优良传统，作为新的版画作者们的观摩之资。它们是经过相当仔细地谨慎地选择过的。弃其糟粕，取其精华，我相信它的编者是做到了的。

1958 年 6 月 7 日郑振铎序于北京

（《中国版画选》，荣宝斋，1958 年）

《中国古代版画丛刊》题跋四则

《历代古人像赞》跋

这部《历代古人像赞》，刻于明·弘治十一年（1498 年），是今日所知、所见的最早的一部木刻本的《历代古人像赞》。我们并不单是因为它是最早的一个本子，所以把它重印出来，也因为在所有的我们见到若干同类的图籍里，这个本子乃是绘刻得最好的一部。它不仅表现了中国人物图像的优良传统，也表现了十五世纪末期的中国版画的很高超的成就。笔力和刀法都是刚劲而不流于粗豪，工致而不流于板涩；富有生动的描写力量，使每个图像，都显示得神采栩栩。明·万历时，胡文焕刻的《历代圣贤像赞》（二卷），和王圻在《三才图会》里所收的历代名人图像，虽也不是无本之谈，但较之此本，却有上下床之别了。

中国绘写名人图像的风气，由来已久。在楚国宗庙的壁画上就有人物图像（《楚辞·天问》）。汉代王充《论衡》里也说到画人物图像的故事。“善可为劝，恶可为戒”，这是绘像的本意。但后来，却只阐善而隐恶了，故恶人之图像，传者绝少。所传者都是

所谓圣君贤臣等等。清宫南薰殿里旧曾收藏此类画本、画轴不少(详见清·胡敬的《南薰殿画本考》)。但好像都是绘本,其中少数是墨拓本,却不曾有木刻本。这些人物图像有三大类。一是历代帝后像,乃是由前代流传下来的;二是历代的圣君贤臣像,有彩绘本,有石刻本,有木刻本,所收多寡不同,大抵至元代而止;三是历代"道统"中的人物图像,即所谓"先儒像赞",从孔子七十二门徒起,大抵到元代的许衡等人为止。后两类的作品,好像都是由元代的一种本子传下来的,故不及元代以后的人物。这个弘治本也是如此,但胡文焕本和王圻本,却已收入明代的人物了。彩绘本有精有粗,大有差别,大抵以出于明代画人所绘者为最多。清代画家们也有传摹之本。我收有《历代圣贤图像》和《宋名贤画像》,都是明代的彩绘本。很有可能,这一类的彩绘本是流传很久的。石刻的墨拓本,也流传得颇古老。只有木刻本,恐怕是比较晚期的创作。不知在这部弘治本之前,有没有更早的本子?

除了古代的壁画之外,古代石刻里,也往往刻着往哲前贤的图像,例如,汉武氏祠的石刻里,就有古代圣贤的图像和故事画。后来,"乡贤"图像也被收入《山志》和少数的《方志》里。像《广信先生贤事实录》一类的书,附有名人图像的,却也不多。最多的,照例附有人物图像的,乃是《家谱》一类书。子孙们把前代著名于世的祖先们的图像,附入《家谱》里,是一件可夸耀于人的事,故几乎无谱无图(特别是明代的家谱)。这些,乃是很重要的第一手的历史文献,值得珍视。清代顾沅曾刻《吴郡五百名贤图赞》,乃是这一类书里最浩瀚的一部著作。他先把这些图像,刻在石上,印出墨拓本,然后才再行木刻。他还刻有《历代圣贤像赞》和孔庙里的自孔子以下到所有的从祀孔庙的"道统"中人物的图像。在这方面,他可算是集大成的一个作者。但其中,有多少是"确切有据"的,有多少是出于画师们的想象

的，却没法知道。在这部弘治本里，所收人物虽不多，但比较地确是流传有自，相当有根据的。

这一类的人物图像，不仅是很好的历史资料，也是画人们的绝好的学习的蓝本，明末的陈洪绶，少年时就曾临摹过孔庙里的七十二贤像，成为他绘写人物的张本。把这一类的人物图像重印出来，是有益于版画家们，也是有益于画家们和其他美术家们的。

1957年9月23日郑振铎跋于保加利亚
瓦尔纳市的黑海海滨

《圣迹图》跋

这部《圣迹图》是明·正统九年（1444年）刊本。今所见的诸木刻本《圣迹图》，无早于这个本子的了。绘画孔子图像的，在汉代即已有之。汉石刻有《孔子见老子图》。宋刻本《东家杂记》的卷前，有孔子像。蒙古刊本《祖庭广记》也有孔子像。后来，明·弘治本以下的诸本《阙里志》，都袭用那些图像。但把孔子的一生故事，以图画来表现出来的（即是《圣迹图》），却不知始于何时，恐怕其来源是很早的。旧有石刻的墨本，不知是否会较木刻本更早些。我在山东曲阜的孔庙里，就见到过这样的《圣迹图》的石刻。但其时代并不很早。今所知、所见的，要当以这部正统本《圣迹图》为诸本之祖。这个本子是我在北京从一家古书店得到的。后来，又得到一部明·嘉靖刊本，却是翻刻这个正统本的。明·万历间所刻的几部《孔子家语》，卷前都附有绘写孔子一生事迹的插图，其内容与《圣迹图》不殊，不过，却是由当时的画师、刻工们别行创作，并不翻刻旧本。明·崇祯间吕维祺刻的《圣迹图》，也是一部新的刻作，气魄很大，笔力雄劲。清·

康熙间，也刻过一部《圣迹图》，很工致。

所有这些《圣迹图》，在考古学、历史学上的价值并不高。《圣迹图》的作者们并没有认真地研究过孔子时代的社会生活，只是以当时的社会，来推测古代的社会而已。就在衣冠器物方面，也是满不对头的。例如，孔子是坐在椅上，前面有一张桌子，那就完全不合中国古代，包括春秋时代在内的“席地而坐”的情况了。但它虽然不是一部表现孔子时代，即春秋时代的现实主义的作品，却是真实地表现中国封建时代的生活。那个长期存在着的封建社会生活，在《圣迹图》里是多方面的绘写着的。这对于我们仍是很有用处的。

这部《圣迹图》显然是模拟着释家们所编绘的《释迦如来应化事迹》，或《释氏源流》，和道家们所编的《老子化胡经》或《老子七十二变化图》而来的，故其中也糅杂了些神奇的传说。但孔子究竟是属于“人间”的人物，故不能远离孔子“传记”的材料，而驰骋作者的幻异的想象力。在《圣迹图》里，主要的是写人间的故事。

这部正统本的《圣迹图》，在中国版画史上是一部珍奇的大作品。在十五世纪中叶，中国木刻画的创作是相当寂寞的。不意中却出现了这部奇花，怎不值得我们特别重视！画家的笔力是很充沛的，显出唐、宋二代的豪迈的人物画的作风来，这就在中国美术史上，说明了那样的优良作风，虽然经过元代黄、倪、王、吴四大家的作品的横绝画坛，却并没有中断，它在人民之间还是继续地存在着的，这部《圣迹图》的创作，就是一个好例。刻工的刀法也简捷有力，每一线条都是斩钉截铁般的刚劲，看起来觉得痛快。每一幅版画里，人物、背景和器具等等，相当的繁多，却整整有条，毫不见得繁琐。这是一部好的作品，美术家们会赞赏它的，并会从它那里吸取些好的技术传统出来的。

1957年9月23日郑振铎跋于
保加利亚瓦尔纳市的黑海海滨

《忠义水浒传插图》跋

《忠义水浒传》的明·嘉靖刊本，想来是没有插图的。《水浒传》之有插图，当自明·万历时代的诸种刻本开始。建安版的简本《水浒传》，是上图下文的。较晚期刻的《英雄谱》本，也是上图下文的。全页大幅的插图，似当始于万历十七年（1589年）的天都外臣序刊本。这个本子有清初的补刻的页子，不知其插图是否属于原本所有。但那些插图，气势豪放，人物都重点突出，显得有中心，背景比较地不那么细致地表现出来，线条比较疏朗，可看出不会是万历末期或启、祯二朝的所作，当然更不会是清初的所作了。李卓吾批评的《忠义水浒传》，也有插图，是容与堂刻本，线条也很疏朗，人物形象，简捷有力。还有一种万历的一百回本《忠义水浒传》（李氏藏本），也有插图一百幅，幅幅是精工细致的创作，可看得出是万历晚期的作品。后来杨定见刊本的《水浒全传》，添加了《田虎》、《王庆》的二十回，也就添加了插图二十幅；但除了这二十幅插图之外，其余的一百幅是完全袭用了这部万历末年的《忠义水浒传》的插图的，只是把每幅图的页边上的篆文的四字标题，改为正书的七字回目而已。天启、崇祯之间，有钟伯敬评本《忠义水浒传》，其插图却别开生面，另有作风，也同样地显示得虎虎有生气。及崇祯末，陈老莲的《水浒叶子》流传遍天下。绘写水浒英雄的画人们便很难脱出他的畴范之外。故清初金圣叹批刻七十回本《水浒传》，其插图便也成了重要英雄的人物图像了。

在以上那些有插图的百回本《水浒传》里，当然各有所长，

但毕竟要以李氏藏的这部万历末年刻本的《忠义水浒传》的插图最为精工。现在就用这个本子重印出来。如有可能，别的本子的插图也将陆续印行，以供比较研究。

在这洋洋洒洒的一百幅的《水浒传》插图里，正和《水浒传》所描写的英雄形象和社会生活相同，它们也详尽地、工致地刻画了封建社会的现实生活的变化，插图作者的现实主义的作风，是不愧成为那绝代大创作的《水浒传》的俪匹的。把它们插附在《水浒传》的卷首，乃是“锦上添花”之举，乃是“相得益彰”之作。这里面当然有不少战争场面，但绘写社会生活的场面却更多。明代和宋代，为时相距不太远，同是封建社会的生活，变动也不会很大，故虽是明代万历晚期的画人们之所写的，却想来和水浒时代的社会生活情况是不会有多大的歧异的。我们把这一百幅的插图，作为封建社会的生活写照，想来是不会有什么错误的。有一小部分神异斗法的故事画，却可以“存而不论”，但其实，也便恰好表 现了封建时代里的有那么样的迷信和幻想的存在。在王进、史进、鲁智深和林冲的故事里（第二回—第十二回），在《智取生辰纲》的故事里（第十四回—第十六回），在宋江杀阎婆惜的故事里（第十八回—第二十三回），在武松的故事里（第二十三回—第三十二回）以及其他“金戈铁马”的大段讲话里，或正面，或侧面，或一般地绘写，或旁敲侧击地刻划，无不把那个封建社会的黑暗面，人民的如何受官僚地主恶霸们的欺诈、掠夺，被侮辱、被压迫者们的如何告诉无门，不得不铤而走险，造成“官逼民反”的局势，栩栩如生地表现在一百面的尺幅的版画里。这一百幅的大规模的插图，可以说是没有丝毫的败笔，个个人物是生气勃勃地，所有的背景，包括华屋茅亭，长川大山在内，都出之以熟练的手笔。那个大画家（或几个）可惜不曾留名下来！也可能就是出于徽派刻工们之手。他们的一丝不苟

的刀法，正体现了插图作者的传神之笔。像这样的大气魄的一百幅的插图，是古来所少有的。作为单独的巨册的版画而存在，完全有其必要。在那里，在多种多样的绘刻之工里，在多种多样的封建社会生活的刻画上，我们的美术家们，特别是版画家们，和历史家们会寻找出很多的有用、有益的资料出来的。

1957 年 9 月 23 日郑振铎跋于保加利亚瓦尔纳市的黑海之滨，时正狂风吹过万树之巅，海涛怒号，如万马奔腾

《天竺灵签》跋

1930 年前后，我在北京教书，大收明、清版画书，并旁及有插图的古书。三四年之间，所获甚多。间亦得元明之间的刊本。但宋版的木刻画，则绝未一遇。适某寺（汪源寺）的“佛脏”里的藏经，为僧侣们所“钩取”出售。单刊本的佛道经乃得大量出现于书肆。那些经卷多数是附有插 图的，或上图下文，(有如宋版的《列女传》) 或文中插图。至“扉画”，则更是卷卷有之的了。但亦仅在此一时期出现过一次，有如昙花一现，以后，这一类经卷便不再看见了。我在那个时期，有见必收。初仅得明代中期的刊本，后乃渐见明初乃至金 、元之间的版本。盖“佛脏”中之经卷，本非同时之物。佛像每经装修一次，则必加入新刊的经卷若干。时代越早，则越在下面。故其最下层，乃是最古之物。其中，有明洪武（1368 - 1398 年）刊本的《天竺灵签》一书，亦为我所得。它是小型的折本，用粗厚的黄纸，两面印（洪武时代的佛道经，多有这样刷印的)。每一签均附有一幅插图。但其插图却极为简率，人物图像，仅具有依稀仿佛的“形体”而已，完全谈不到脸部表情和躯体动作。我们所见到的宋元以来的许多小型版画，从来没有像它似的如此粗糙、拙陋的。当

然，在清代的晚期，像那样的似出于儿童的手笔的简陋不堪，甚至不成“形体”的插图，也还时有出现（像同、光版的《三国志演义》插图等）。但在我们的整个版画史上，那样的“堕落”时期是不多的，甚至是很短暂的，而且是在很个别的地区或年代里发现的。

我虽然不满意洪武本的《天竺灵签》的版画，但还是很重视它，因为它是今天所知的最早的一部同类的图籍。在那里，我们可以见到不少封建社会的人民生活的描写。没想到，过不了一年，我又从九经堂的刘姓书贾那里，得到了更古老的一部《天竺灵签》。照其形式看来，是要比洪武本早得多，可能是出于福建刻本或杭州刻本。其时代，当是南宋的晚期（约 1250 年前后）。这本宋版的《天竺灵签》的插图，要比那部洪武本高明得多了。不仅图型较大，而且人物形象也大为生动活泼，在版画技术上它是相当成熟的，相当有成就的作品。它和那部洪武本的拙陋之作，迥然不同。它是属于专门的版画作家的好的作者之列。在早期的版画创作里，它无疑地是一部杰作。所引为余憾的是，这部宋版《天竺灵签》，印刷得比较晚，有不少幅是元人或明初人的补版。凡是“补版”的插图，其拙陋草率的程度便不下于那部洪武本。但“原版”的插图虽有些模糊之处，却仍极为优美可喜，保持着高度的艺术性。像“黄钟大吕”之音，是能令人心悦情怡的。把这部宋版的《天竺灵签》影印出来，不仅足以见到中国早期木版画的成就的高超，而且可以看到那个时代的人民生活的若干方面。因为原书纸色很黄暗，故用珂罗版印出。

1958 年 1 月 17 日郑振铎跋于北京

中国古代木刻画史略

一 绪 言

为中国木刻画写一部详细的历史是有必要的，从已知的史料证明：它的历史已有一千一百年之久。这是比世界上任何民族最早的木刻画历史都久远的，也就是说，中国乃是发明木刻画的祖国。在这历史久远的木刻画史上，我们看到充满辉煌的成就。那些优秀的民族艺术遗产是光芒万丈健康晴朗的，它是历代劳动人民的创作，为广大的人民所喜爱，它的应用的范围是极为广大的。它不是一种“附庸”的艺术，它不单单作为书籍的插图，或名画的复制品而存在，它有独立性，它是中国造型艺术的一个重要部门。它的一千一百年的发展过程足以充分说明：中国木刻画家们怎样地运用这个造型艺术中的特殊形式，怎样运用他们的手和眼、刀和尺，勤劳地、智慧地、不断地发展他们的天才的创造，不断地吸引外来的和各种艺术的优点而养育了自己、丰富了自己，不断地出现新的发明、新的成就。它的风格是多种多样的，一个时代有一个时代的风格，一个地区有一个地区的风格，

甚至某一个家族或某一位木刻画家也各有着不同的风格。有的粗枝大叶，气魄浑厚，有的精工秀丽，细致异常；有的朗疏若枯木竹石；有的绵密像天方织锦。它主要的是表现人间，表现社会生活。它有力地扶持着中国人物画的优秀传统。这个传统在号称“正统派”的中国绘画里是摇摇欲坠，“为细已甚”的。木刻画家们忠实地、而且创造性地传达出历代人民生活与社会面貌。这是在别的部分的造型艺术里不容易见到的。因之，中国古代木刻画对于历史学家们和一切探索古代文化、社会的专家们便有了很大的作用。

历代的木刻画家们是属于劳动人民的，他们从来不曾被当作过“士大夫”阶级的画家，他们始终被视为一种技术工人，以他们的劳动为生活的主要来源。他们最初和刻字工人似乎是不分家的，有插图的书籍，其中木刻画也就是由刻书工人们兼任镌刻的。但许多流行的大量生产的年画、神佛像（纸禡）等刻工，似是另有专门的作坊组织或团体的。今天的年画刻工也大都是和书籍刻工完全分了家的。我们也可以想象：宋、元刻图的人则未必是另外一批人。宋代的书籍刻工，总在每页中缝，表明字数，并署名于页的下端，这大约是为了便于计算工资用的。宋代的《碛砂藏》在每一卷的扉画上总是镌刻着木刻者的姓名，但同时也有镌上画家姓名的。这又可证明当时在书籍插图上“画”与“刻”是分工的。中国古代的工人很早就有“行帮”的组织，而且组织得相当严密。宋代刻工们就是有组织的，他们是家庭式手工业作坊，那技术是不大传授于“行帮”之外的，甚至有“传子不传婿”之说。不过，大多数行业是招收外姓学徒的，但须经过很严格的手续，如拜祖师、拜师父。这些“行帮”组织，除了家庭关系之外，地方性也是很强的，几乎某一个行业都是由某一个地方的工人所独占。在宋代，书籍和木刻画的刻工，主要有临安、建安和四川等地。同时，在金代主要的刻工则都集中在平阳府。在

元代，除了杭州、建安二地继续发展下去之外，大都（即北京）也成了刻工的中心之一。在明代，则北京、南京、建安、杭州、苏州等地均是书版和木刻画的镌刻中心。到了万历十年（1582年）之后，徽派刻工异军突起，一时蓬蓬勃勃，势力大盛，大有压倒建、杭及南北二京之概。徽人素善于制墨，在万历初，程、方二家尤以大量制墨起家，与文人学士们相结合。制墨必须墨范，范必须图型。那些图型，必有长久的历史，无非是陈陈相因的式样。但到了程、方二家，则除了精选墨料之外，还延聘了有名的画家们像丁云鹏（南羽）等作画，有名的文人们题词。那些墨范原是凹版的，方于鲁别出心裁，再行雕版，印成《方氏墨谱》广为流行。当时仅只是作为墨图的样本而传播着的。程君房于万历二十二年（1594年）出版了《程氏墨苑》，那是更为精致的作品，在木刻画史上开辟了一个新的时代。徽派的木刻画家们从此就以专业的姿态出现了。徽郡黄氏，从黄铤到黄子立世代相传，专其业近七十多年，虽然还只是被雇用来镌刻书籍插图的专业木刻画的刻工，但其地位和声望已经日逐被抬高起来。他们很珍视自己的作品，每以细字自署其名于木刻画的岩石或树根之上，正像宋代的画家们一样。他们所刻的，有时也是他们自己创作的画幅。然而，绘和刻出于一人者，究竟是少数的例子，其底稿大都出于有名画家的手笔。因为有了这样的“合作”关系，所以文人学士们对于木刻画家们已多重视。明末清初之际，新安黄子立为陈洪绶镌《博古牌》，每幅均署名。胡曰从自徽郡侨寓金陵，以镌制诗笺为业，也进入了“著作之林”。清初，苏州刻工朱圭，尝为画家刘源刻《凌烟阁功臣图》。在那部书上，他自己附镌着一幅广告道：“圭世儒业，家贫未就，苦心剞劂，将托于当代之善书画者以售其末技。戊申秋，伴翁刘先生以凌烟图授梓。圭窃幸得附先生之后，庶几骥尾青云，荣施简末，以正当

世，知者其毋哂焉。吴门朱圭敬镌。”这不是他一个人的告白。这足以代表许许多多木刻画家们说话。戊申是康熙九年（1668年），他那时很年轻。又过了四十多年，他成了皇室雇用的镌刻画家，刻了《耕织图》和《万寿盛典图》二书。《万寿盛典图》是一部长篇巨帙的东西，决不是一二人所能镌刻，想来是由朱圭领导着一批“吴门”刻工们集体刻成的。雍正、乾隆以后（1723年以后），木刻画家的著名者几于无闻。但他们却仍在不声不响地大量地创作着、生产着。苏州桃花坞、天津杨柳青等地的年画作坊，不断地印行着为广大人民所需要所喜爱的故事画、吉祥画、风景画等。他们具有很雄伟的气魄，能镌印小幅的工笔画，也能创作大幅的木刻画。明末清初所镌的一幅《华藏庄严世界海图》宽132厘米，长120厘米。镌工署名为“旌邑鲍守业”。这是徽派的木刻画家之一。创作的时代是“丁未”，大约不会是万历三十五年（1607年），而当是康熙六年（1667年）。因其作风已达到异常精巧之境，乃是崇祯朝的最高古典派作风的继承者，而非万历中期的浑朴一派的作品。且不署“年号”，只写“甲子”，显然是明末遗民的习惯。他的两幅杰作是今日所见到的篇幅最巨的单张木刻画，尤其是另一幅《西方净土图》所有一百五十多个佛、菩萨像，和所有附属的建筑、用具，所骑的狮、象、宝座等等变化多端，而又同样具有一式的端正秀丽的风格。这虽是一幅佛画，却可成为不朽的木刻画之一了。还有门神像和四五尺长的大木刻画的楹联饰绘，也是出于年画作坊的。他们虽很少自己署名，却是整个村、整个乡、整个镇、整个坊区的集体生产、劳动的成就。他们常是以一个家庭或几个家庭为单位，分工合作，大量生产。他们的历史，常是一百年到几百年。他们的作品通过了商贩们而传播全国，甚至国外去。舟车旅舍均见之，山涯海角无不到。这大概是造型艺术里最深入于人民群众之间而且

最得到广大人民所欢迎的一个部门了。但到了十九世纪末叶，西洋的印刷术输入中国，石印、铅印、铜版印的图画，逐渐地夺取了木刻画的地位。上海彩色石印的年画，首先压倒了苏州桃花坞，而使之寂寂收场，仅剩下那个供人凭吊的有光荣历史的地名。吴友如专为石印画作稿，出版了大量的《点石斋画报》之类，更夺取了木刻插图的地盘。因之，木刻画家们只像在大沙漠上的绿洲似的，仅能在僻远的地区继续制作年画，或为好事的文人们镌刻“诗笺”而已。鲁迅和我编的《北平笺谱》就是收集了那些“诗笺”而结成一集的。当时，还对中国古木刻画的前途有“杞忧”，但到了中华人民共和国成立以后，木刻画的优良传统日益受到重视。单以北京的荣宝斋而论，就出版了不少有独特的民族风格和水准很高、技术很精的木刻画集，在国内重新掀起了对传统的木刻画的喜爱与有意继承的风气。在国际上也使中国木刻画得到了应有的重视和很高的评价。在“百花齐放”的造型艺术的创作里，木刻画是有其广阔的园地和光明远大的前途的。中国的新的木刻画家们继承着这个长久而优良的民族传统必会推陈出新，创作出更美好、更巨大的作品的。我们叙述中国木刻画史的人将不以这些历史上的光辉的作家们和其不朽的作品为结束，而是期待着那更加光明灿烂的未来的。

二　最早的木刻画

(868—960 年)

中国木刻画的来源应该追溯到汉代的石刻画像。今日所知的有确切的年月可考的最早的汉画像石乃是公元前一世纪的高颐阙。此后，嵩山三阙武梁祠、孝堂山、朱鲔墓、两山城以及南阳出土的，四川出土的和山东沂南出土的汉画像石为数甚多，它们

作为石阙、祠堂或坟墓的装饰，较彩色壁画更具有永久性。那种半浮雕的画像或阴线浅刻的画像，其手法已接近于后来的木刻画。如果拓印了出来，黑底白纹俨然是很美好的画面。又，曾经大量出土的汉代画像砖，那些画像却是用刻好的阳文模子压印在未经烧成的湿而软的泥砖之上的。那些阳文模子大约是雕刻在木块之上的吧。把阳文雕刻压印在湿砖之上，故砖上的画像就成了凹形的了，但也有作凸形的图像，那便是用阴文模子压印而成的。同样的图像在同一块的砖上往往压印到好几遍乃至好几十遍，这是更近于印刷术的方法了。特别是模子是凸形的木制的，便更与木刻画的创作方法相近了。那些汉画像砖除了许多几何图案之外，大都是现实主义的杰作。像洛阳金村出土的狩猎图，惊飞的野禽在向天空扑扑地飞去，猎狗们却在地上且嗅且搜索地前进。那幅画够多么动人。还有好些人物图像，像老人策杖而行，相遇而揖，书生抱简册而趋等，莫不是以简捷的几笔线条而生动有力地表现出人物的栩栩如生的动态的。当时的艺术家们在处理木质模子的时候，一定比处理坚硬的石块的时候就更为自由活泼些，所以，所雕刻的图像，更为灵活生动一些。

恰恰相似，最早的木刻画也便是压印或捺印在纸上的。唐义净三藏的《南海寄归内法传》（卷四）云：“造泥制底及拓模泥像，或印绢纸，随处供养。”那些模子，有可能是泥制的，在敦煌千佛洞里发现有不少古代写本，其中以佛经为最多。在好些唐代写本的佛经的卷前，常常捺印有“千体佛”，还有《佛名经》等，则在写本的上半层捺印有一排列的或两排列的佛像。那些佛像或“千体佛”是用一个木雕的（或泥制的）阳文模子的佛像，用手连续捺印在纸上的。因之，墨色有些显得浓淡不匀。这种捺印的方法，正和汉代人在湿的泥砖上压印画像的方法相同，只不过易泥砖为纸卷而已。所捺印的还有《菩萨像》或《天王像》。

这些线条都很有力而生动，证明了我们最早的木版画雕刻家们一开头便是气概不凡的。《佛名经》等把佛像或菩萨像捺印在写本佛经的上半层，其作风遗留到宋代，便成为插图本书籍的“上图下文”的格式了。这些捺印本木刻画的时代，可能有很早的，但今日所见的人都是晚唐时代（约800年左右）的东西，还没有见到比这个时代更早些的。

有确切年代可稽考的第一幅木刻画乃是唐懿宗咸通九年（868年）王阶施刊的一卷《金刚般若经》卷首的扉画。这幅木刻画写释迦牟尼佛坐于正中的金刚座上，座前蹲伏二狮子，两旁有金刚力士、比丘和国王们护卫着。天空上有两个飞天正在散花，长老须菩提坐在佛的对面，合掌仰首向着佛。整个画面的篇幅不大，而包含了很多人物，位置稳妥，一点也没有拥挤之感。而且刀法谨严而工致，每个人物的表情都刻划得相当深刻，确是一幅完美无疵的木刻画，是相当成熟时期的作品，决不是第一幅的作品。这个重要的木刻经卷是匈牙利人斯坦因（A·Stein）在敦煌千佛洞发现的，连同其他近万件（卷）的古代写本、刺绣、绘卷等都已被盗运到英国去。

在敦煌千佛洞里，还同时发现了不在少数的单帧刷印的《菩萨像》，像的下端记载着出资印施者的官衔、姓名等。篇幅大小不等。这些菩萨像刻成了一块木版之后，印出了成千成万份，普遍而深入地流传到佛教信徒的家庭里，作为供养之资，和年画一样是不容易被保存下来的。在其中，重要的有《大圣毗沙门天王像》，那是五代后晋开运四年（947年）曹元忠施印的。曹氏为当时敦煌区域的统治者。曹元忠在这幅木刻画上自题道：“归义军节度使特进检校太傅谯郡曹元忠请匠人雕此印版。”显然，这是由当地的木刻画家刻成的，刀笔也很工整有力。同时发现的还有一幅《大慈大悲救苦观世音菩萨》像，也是曹元忠施刊的，笔

法也很浑厚。像这类菩萨、天王像，比较多见的，还有《大圣普贤菩萨像》、《阿弥陀佛像》、《圣观自在菩萨像》、《大圣文殊师利菩萨像》、《千手千眼观世音菩萨像》等，但这些最早期的宗教木刻画不仅在敦煌千佛洞，即在新疆各地也有所发现。那些木刻画的作风和敦煌发现的几乎没有什么区别。

就上面所述，可知这个最早期的木刻画，是带有很浓厚的宗教色彩的，它们作为宗教的供养之用的佛像、菩萨像或天王像和其它的宗教宣传画而广泛地流行于民间。很可能，那时已有非宗教性的木刻画存在（已经发现过印刷本的日历），但在今天已不可得见了。

这个开端是不平凡的，那些人物像（神佛像）的结构与表现方法肯定地是属于上乘的。那些木刻画家们也是不平凡的艺术家。

三　宋金的木刻画

（960—1279年）

北宋初期的版画，继承了唐、五代的作风，还带有很浓厚的宗教色彩。开宝八年（975年）刊刻的《宝箧印陀罗尼经引首》是一个很好的开端。这是吴越国钱俶刻于杭州的，不知印了几千万卷，置于黄妃塔（即雷峰塔）的塔里。及近年，塔圯，这个刻本才被发现。王文沼在太平兴国五年（980年）雕的《大隋求陀罗尼轮曼荼罗》，也是一个精致的一笔不苟的作品，有姓氏可追寻的木刻画家当以王文沼为第一个人了。可惜他的里居和生平我们已都不能知道。到了1100年，赵佶（宋徽宗）即位之后，版画的应用范围便大大地推广了。我们相信，在这个时代之前，必定已经有了不少宗教系统以外的民间应用的木刻画。不过，到了

这个时期才“文献有征”，明显地表现出木刻画的使用已是十分的广泛。赵佶是一位有大魄力的皇帝，他做了不少有益于人民的事业。虽然运送“花石纲”的奢侈浪费的行为召致了人民的怨恨，并因金民族的入侵，身受俘虏，死在北地，但他的政治上的失败，并不足以否定了他在文化艺术上的成功。他在文化艺术上的野心是很大的，他总想总结了过去的经验，开创一个新的局面，作一个“承先启后”的大枢纽。在这方面，他是成功的。《宣和博古图》是考古学上的一个大总集，《宣和书谱》和《宣和画谱》，把古今的法书名画总集在一起，作了恰当的评价。在医药学上，他的工作做得尤为深入地济世救人。除了《大观本草》、《政和本草》之外，《圣济总录》和《增广太平惠民和济局方》乃是医疗书里最为弘伟广博的著作。在这些大著作里，其中一部分像《宣和博古图》、《大观本草》等，是需要大量的插图的，木刻画就成为那些插图的最好工具。今天，那些插图的原本虽没有流传下来，实物的例证虽片纸只画都不曾为我们所见到，但就后来的翻刻本的插图看来，也就可知它们的本来面目是如何的精美不苟了。南宋（1127—1279 年）的木刻画是幸运地保存得比较多的，绍兴四年（1134 年）刻的《东家杂记》，卷首插图是十分精美的。虽像是后来补版，但不会在 1200 年之后。孔子图像甚为静穆庄肃，有蔼然仁者之风，不似后来所作，全是做鲁司寇诛少正卯时的一副严厉面孔也。除了大量的《碛砂藏》扉画和许多《妙法莲花经》等插图之外，其他书籍也都以木刻画为插图，特别是福建建安地方的出版家，连经、子诸书也都以《纂图互注》为标榜了（像《纂图互注毛诗》、《礼记》、《荀子》等）。《碛砂藏》的扉画，有署陈升画陈宁刻的，当是成于宋时。庆元间（约 1200 年）刻的《妙法莲花经》其扉画甚生动，为范生所雕。《列女传》是建安版，上图下文，刻得甚精，惟原刻本未访得，大是

憾事。《铵斋考工记解》的插图是工致的。《乐书》的插图很多，但我们所见均是补版后印本，看不出原书精工的原样子来。《政和证类本草》是嘉定四年（1211 年）复刻本，其插图是十分准确而又十分生动的。《三礼图》、《天竺灵签》表现了插图的多方面的应用。

女真的金代木刻，起于东北，其兴甚骤，其亡也甚快(1115—1234 年)。他们于 1127 年 4 月掳徽、钦二帝北去。到了金章宗时代（1190—1208 年）文化艺术便大为昌明。平阳府所刻的是很精细的，旧藏于山西赵城县广胜寺的金刻本《大藏经》，其扉画是大胆而泼辣地表现佛的极乐世界的。《新刊补注铜人腧穴针灸图经》在医书里是很重要的古籍，特别是《铜人腧穴针灸图经》附着详细的插图，明白地、仔细地注出穴道来，对于针灸学是大有帮助的。在甘肃黑水城出土的两张木刻画《义勇武安王位》、《四美人图》，前者刻着“平阳府徐家印”，后者刻着“平阳姬家雕印”，似当都是这时代前后的作品。《义勇武安王位》画的是关羽，当是作为神座而举祀之用的，很像今天的“纸祃”或“神祃”的作用。《四美人图》画的班姬、赵飞燕、王昭君、绿珠四人，恐怕只是作为饰壁观赏之用的了。这一点很重要，这幅画上端雕有“惊燕”及一对鸳鸯的锦纹，下端也雕有图案锦纹，似即为一幅完整的挂壁的画轴。那四个美人画得丰满富丽大有“唐”风。衣袂头饰亦均极精致生动，的确是一幅耐看的好“画”！那刻工够多么精致工细呀，连每个美人的发髻和所戴的种种首饰都加以细心地刻画出来，又够多么生动有神呀，四个美人是有四种神态的。因为太精美了，有人怀疑其不是金代之作，而将其时代排后到元、明之际（十四世纪后半期）。但我们研究金版和同期的宋版木刻插图之后，就知道这张木刻美人图的产生于十三世纪初期，完全是可能的。一看《铜人腧穴针灸图经》的精

确异常的木刻插图，就知道平阳府的木刻画家们技术水准是多么高超了。封关羽为“义勇武安王”是宋大观二年的事。元、明二代的封号又不同了。这也可证明此二帧绝妙的木刻画，的确是金代之物。

四 元代的木刻画
（1271—1368年）

元代的木刻画继承了宋与金的两个大系统。宋的系统是以杭州、建安为中心的；金的系统是以北方的燕京与平阳府为中心的。北方的木刻画精致富丽而稍流于板涩。南方的木刻画潇洒生动而略感于简率。但在第十三、十四世纪之间，已有了这样的成就，却是个了不起的史实。

元代的木刻画存在的还很多，到今天还没有搜罗完尽，很可能将来还会有新的发现。现在，只就已经知道的，加以略述。

最早的蒙古时期的木刻画是定宗四年（1249年）翻刻的《重修政和经史证类备用本草》。这时，金已灭亡了十六年，那部书的插图，显然是利用了金代遗留下来最好的木刻画家们所刻成的，故作风与金代的《针灸图经》等不大相远。

蒙古族攻下了临安府，统一了中国南部之后，南方的木刻画家们也为这个新的统治民族工作着，蒙古族对于宗教是抱着“容忍”政策的。到了中原与临安之后，便把儒、道、释三教并尊，一视同仁，概行保护。《碛砂藏》的伟大的刊刻工作，仍在继续着。著者所得的一卷《碛砂藏》，其引首乃为杨琏真佳所施刻的一张扉画，这张木刻的扉画不仅在历史上是绝好的一个文献，而且其本身也是十分精细工巧的创作。在木刻画史上，它是一幅不同凡响的东西。《圆悟禅师语录》刻于大德二年（1298年），卷

端的扉画，画着圆悟和尚专心在著书的图像，刻得甚有精神。还有在后至元六年（1340 年）刻的一部《金刚经注》，那大约是中国第一部的朱墨两色套印的书了，其引首的扉页，画的是一位高僧在注经的情况，也和老一套的《西方净土图》，有所不同，令人见之，有新鲜的感觉。

道家的书单刊者甚少，元人既崇道教，道家遂有歌颂祖德的大版图书刊行，像大德九年（1305 年）耶律楚材等编的《玄风庆会图》就是一个例子。那是北方木刻画家们的成功之作，背景很繁杂，人物很多样，处理的方法是简洁明朗的，既细致，又能主题突出。

儒教的书，此时也大为流行。把一位大教育家、大哲学家的孔子，硬抬作宗教主之一，与释迦牟尼、老子，成为三尊。至大四年（1311 年）刻的《孔氏祖庭广记》，后至元间（约 1340 年）刻的《新刊素王事纪》，都是把孔子的事迹大大渲染、宣传了一番的。《孔氏祖庭广记》的插图，画得很有气魄。作者自署道："太学生介山马天章画像。"刻的人是谁，却没法知道了。《新刊全相成斋孝经直解》刻于至大元年（1308 年），也是宣扬孔道的。

还有《历代诸史君臣事实笺解》、《千字文》、《扬子法言》，余彦国纂的《新编类要图注本草》、郑道坚编的《龙舒增广净土文》等书，也都附有相当精好的木刻插图。除了宗教书之外，在杂书里附以插图之风，以建安版为最盛。

《新编连相搜神广记》一书，也是建安版，刻于至正间（约 1350 年）。它把孔子、老子、释迦牟尼的三尊，首先列在最前面。其后，那些大大小小的神，乃是糅合了三教的。这个《诸神谱》可以说是包罗万有，毫无爱憎之见的，把各教的"尊者"都混合在一个大神殿里而崇拜之了。这部书的影响很大，后来的佛

庙、道观，往往是神、佛混合崇祀的就是受这个影响。也许，在民间先已有了这样的实例，此书乃就那个现象而加以综合记录的。插图的刻工，虽似简而实精练，虽似草率而实生动，当是出于建安木刻画家里的好手所刻。

说起建安的木刻画家们来，不能不在这里更多地提起他们在这个时代的活跃的情形。建安虽僻在福建的中部，交通很不方便，但建安书肆刻的书却不胫而流行到全国，特别是此时已天下一家，经济繁荣，能切合时好的物美价廉的建版书籍便大大地销行各地了。因为销行得广，需要得多，出版家也格外地设法编纂些新书出来，供应读者们。从韵书、字书、经、史、子、集之书，到人民日用的《居家必用》、《翰墨大全》，到《群书类要事林广记》等等，万事不求人的“百科全书”的大部头的书之外，小说书更刻印得不少。所谓《十七史演义》之类，在那时恐怕是的确曾出版过。今日所保存下来的尚有《至治新刊全相平话三国志》、《新刊全相平话武王伐纣书》、《新刊全相平话乐毅图各七国春秋》（后集）、《新刊全相秦并六国平话》和《新刊全相平话前汉书》五种，就其内容决不止仅出版了这五种。这些小说都是上图下文，继承了宋代建安版《列女传》的作风。上面的插图幅面虽狭长而不广，却有“咫尺而具千里之势”。人物图像似全用宋代画家梁楷的减笔法。这给后来连环画家们很深的影响。其背景是很小型的，有如连环图画式的长卷，人物的动作十分复杂，情感也千变万化，却都能以简捷的笔法，曲曲表现出来，不失其为繁复异常的历史故事连续画的大杰作。这样优良的绘画传统到了今天还保存着的。这些小说都是元至治间（约1322年）建安虞氏书肆所刻的。虞氏不知何名，那些木刻画家们也未留姓氏于人间，但他们辛勤的创作，是被我们珍视为典型的美的故事的连续长卷而永远保存下来的。

《纂图增新群书类要事林广记》刻于后至元六年（1340 年），是一部了不起的六百多年前的人民日用百科全书，特别重要的是它用木刻的插图把当时种种的风俗习惯，礼俗游戏的情况纪录下来了，这又是建安书肆的大工程。那些木刻插图是十分紧练简明的，虽不工细，却能表现出灵活的动作来，笔笔合情合理，毫不苟率。可惜仍然不知道那些木刻画家们的姓名。

《饮膳正要》是一部讲究饮食和用食物来医疗诸病的书。其中有许多事例和方法，显然出于伊斯兰教的作者之手。很有可能，这一部书是从天方文字译出，或从其原本编纂成功的。曾见明中叶的经厂刻本，刻得很精致，而略有匠意，我不大喜欢它。后来，见北京大学所藏的元至顺元年（1330 年）刻本的一部残本，便觉其插图笔力不凡，活泼异常。我自己后来也得到了同一刻本的残书，和《四部丛刊》所印的明经厂本细细对校一下，更显出原本的精彩来，这是标准的北方木刻画之一，足可与南方的建版木刻画，同称为“一代之奇”。

五　明初的木刻画
（1368—1521 年）

所谓“明初”，指的是从洪武到隆庆的一个很长的时期，正确地应该说是包括了“明初”和“明中叶”的两个时期。因为明初和明中叶的木刻画的历史比较地简单，其作品也不很多，所以就将它们合而为一了。关于这个时代的木刻画的搜集，曾费了很大的劳力，几乎全都是可遇而不可求的书。其中有些年代，本来是一片空白，幸而，我以偶然的机会，在北京获得了二百多种从佛脏里“出土”的那些年代的单刊本的佛、道经，才能够把那些空白补了起来。

明初的木刻画继承了宋、元二代的作风而更加以发扬光大，且其应用的范围也更为多端了。除了北京、杭州、建安三地之外，江西、江苏、陕西、山东等地，也都刻了些有木刻插图的书。有的地方，已经混合了南、北之所长，地方色彩不够突出。但像北京和建安所刻的作风十分不同，却仍然一望可知。

洪武时代（1368—1398 年）所刻的书，书体纸张都和元代很相近，所以往往被误作元版。像《考古图》、《道学源流》、《全相二十四孝诗选》等都曾被称为元版。《考古图》不像南方刻本。《道学源流》和《全相二十四孝诗选》却是建版一类的坊本，其插图精美秀丽，已开易小卷而成大幅之端。《道学源流》里所附学者们的肖像是很细心地经过考证、研究而描绘出来的。所以，相当地正确可靠。《七佛所说神咒经》刻于洪武二十四年（1391 年）。

永乐（1403—1424 年）是一个大时代。今日所见永乐版的书籍，都刻得十分精工。那些犹存着“赵体”字的元代流行的风格，那些精致、繁琐，像天方建筑图案的木刻插图，都令人一见醒目，知道是这个大时代的出版物无疑。虽刻得是佛经居多，却刻得风格独造，毫无俗韵。不错，是过于繁琐，但却没有拥挤之感。不错，是过于工致，但却毫不流于板涩，而仍具有十分生动活泼的姿态。像《佛说阿弥陀经》，像《释氏源流》，像《礼三十五佛忏悔法门》，像《妙法莲花经观世音普门品》，像《诸佛菩萨尊者神僧名经》，引首那样地令人惊异的工致，却又是那样 令人感到有生气。《鬼子母揭钵图》为永乐单刊《金刚经》引首的一幅木刻画长卷，雕刻得尽态极妍，把鬼子母和群魔们的紧张、悲伤、愤怒、斗争的情绪和佛的宁静、安定、不动心的心境对照得那么动人的鲜明。这幅大杰作，可能是有所本的。古人画这个题目的很不少，但都没有流传下来。我们看了这幅大木刻画卷子，

就知道古代大画家们为什么很喜爱把握住这个题材的原因了。这里有无穷的境界，可以听任画家们恣爱称心地纵横如意地去发挥其画笔之所长。

《摩利支天经》刻于永乐元年（1403 年），《天妃经》刻于永乐十八年（1420 年），都是和三宝太监郑和有关的。这二经的引首画也都是很精致的。《天妃经》的引首也是一个木刻画的长卷，描写了天妃出现水上，拯救多难者们，一看就知道是幅不平凡的杰作。

这个大时代的木刻画家们，可惜都不曾留下姓名来，特别是绘刻那幅《鬼子母揭钵图》长卷和《天妃经》引首长卷的两位大家，没有把他们自己的名字留在中国的美术史上是十分令人叹息的。我们历代的大艺术家们有多少是姓氏湮没不传的啊!

宣德（1426—1435 年）时代，为期虽短，而木刻画的成就颇高。从佛经《佛母大孔雀明王经》、《妙法莲花经观世音普门品》到《竹谱》、《太音大全集》（琴谱），其插图的风格都是上承永乐的。就连民间所刻的《金童玉女娇红记》（1435 年），虽是线条草陋，而仍具有繁琐的图案，可以见出还保存着永乐的遗风。

正统、景泰、天泰、成化（1436—1487 年）四代的木刻画，传世者不多。北藏本的《大藏经》开始刊刻于正统间，其引首画向有甚精者。正统九年（1444 年）刻的《圣迹图》乃是弘伟的木刻画的杰作，叙述孔子的一生，而以连续的若干幅木刻画表现之，这个册子算是今日所知最早的了。景泰间（约 1450 年）所刻的《广信先贤事实录》、《释氏源流》和《饮膳正要》，代表了这个时期的南方作风和传统的北方作风。在这个时期，北方的木刻画已有较深的暮气和较显著的“匠”气了。天顺间（约 1460 年）的《阎罗王经》和《老子道德经》代表了比较生动的民间的

木刻画。成化间（约1470年）所刻的《天神灵鬼像册》（不知何书名，姑用此称。其实是大规模的《神谱》），乃是弘伟的大册天堂诸神和地狱诸鬼的图像，规模甚大，包罗甚广，较之元刊的《搜神广记》尤为气魄浩大。像是张之于“水陆道场”上的神像轴子，木刻画只是将其尺幅缩小成册而已。很可能是作为宗教画家们的“祖本”之用。神、鬼的情态，甚多变化，有的神气轩昂衣袂飞举，有的垂头丧气愁眉苦脸。刊刻之工，甚为工致。我们应把这么巨册的《神谱》当作十分重要的文献资料，同时，当然也应视它为明初木刻画集里的大创作。

弘治（1488—1505年）和正德（1506—1521年）都是提倡艺术的时代。弘治的木刻画尤为精彩有力，细致而不流于庸俗。像《阿弥陀经》，像《历代名人图像》，像《阙里志》其图像都是木刻画里的上乘之作。像《吴江志》、《石湖志》虽显得粗疏，而气韵自佳。像《詹氏宗谱》的插图，则汉族衣冠，自显华贵之概。《大字魁本全相西厢记》是弘治十一年（1498年）刻于北京岳家的，其插图在正文的上层，继承了建安版的上图下文的版型而运以北派的刀法。“二美俱，两难并”的确是一部长篇大幅的名作。在其间，有不少好的画面。是北方的刀法，但刻得相当活泼，有生气，仍以未知木刻画家们的姓氏为憾。正德间（约1510年）所刻的《武经总要》和《刘云庄集》插图不少而均生辣有力。《武经总要》都为实用的攻守的武器、阵势之图。《刘云庄集》则以一部文集而附图甚多，甚可怪。所选刻其风景图，似是实景的写生，亦自深远可观。《剪灯馀话》（1511年刻）和《新刊校正安骥集》（1504年）的插图也是浑朴可喜的。

嘉靖时代（1522—1566年）是明中叶艺术史上的一个大时代，也是明帝国的衰颓期的开始。但在艺术方面，几乎无一部门不显出蓬勃的生气与别致的式样来。从初期的《莲谷八咏》、《农

书》、《醴泉县志》(1525—1535 年)等木刻插图的浑厚豪放;中期的《日记故事》(1543 年刻)、《便民图纂》(1544 年刻),《圣迹图》(1548 年刻)等书的图像渐趋上丽绵密;到后期(约 1550 年以后)的《三教搜神大全》、《节孝先生文集》、《孔门儒教列传》、《荔镜记戏文》等书版画的精致生动,已开万历一代的先路,无不各有特色,可寻找出其发展的道路出来。《雪舟图》(约 1545 年刻)原附于贾氏《雪舟诗集》的卷首,图上利用墨色版,衬托出雪天景色,大似墨拓的本子,乃是版画里所仅见者,在风格与技术上甚为别致而重要。

隆庆(1567—1572 年)时代,首尾只有六年,今所见的《西厢记杂录》(1569 年刻)和《安南来威图册》(1571 年刻)可作为这个短促时代的代表。这两部书里的木刻插图都是古拙异常,粗豪生辣的,不像是嘉靖末期作风的继承者。殆以所刻的地域不同,故画风因而有异耳。

六　光芒万丈的万历时代

(1573—1620 年)

中国木刻画发展到明的万历时代(1573—1620 年),可以说是登峰造极,光芒万丈。其创作的成就,既甚高雅,又甚通俗。不仅是文士们案头之物,且也深入人民大众之中,为他们所喜爱。数量是多的,质量是高的。差不多无书不插图,无图不精工。在以前的那几个时代,地方性很浓厚,虽在同一时代,有的地方刻得很工致,有的地方则刻得很粗糙。但在这个时代地方性虽未泯灭,而均同时提高,同向精工秀丽的那条大路上走去。在木刻画史上,万历时代无疑地是一个黄金时代。凡过去七八百年来累积起来的技术与经验,在这时候都取精用弘地施展出来,而

且有了新的创造，新的成就。彩色印刷的木刻画，就是其中最显著的创作之一。这个时代在政治上并不清明，“内忧”、外患不断发生。农民们的起义，已在全国各地出现。官僚地主阶级的加紧压迫与剥削，使农民们活不下去。那些官僚地主阶级却是那样地穷奢极欲地在享受着。是封建社会史上统治者对人民压迫最甚，榨取最狠的一个时代。这个时代是从嘉靖时就开始的，到万历时却变本加厉了。我们看《金瓶梅词话》里所描写的那种官商合一，占尽了天下财源的情况，不下于今日的帝国主义国家里的垄断资本家们的所作所为。官僚地主们拼命地追求着享受，荒淫无耻，无所不为。比较清高些稍知自爱的“士子”们，却也往往追逐于所谓“美”的生活，即山水庭园，饮食起居乃至小小摆设的享受。因此，手工艺的美术品乃大为发达。而木刻画在这时期遂也成为“士子们”所喜爱的一件美术品了。没有好的插图的书籍在这时期好像是不大好推销出去似的。同时，木刻的年画，在民间大量销行着，其绘刻的技术也不差。爱“美”的心，成了这个时代的大众的风气。从四书五经到幼童读物、古文选本，几乎都要附插些木刻图上去。其实有的图与书的内容全不相干。像千篇一律的“一色杏花红十里，状元归去马如飞”之类吉祥颂语的插图，是本本书上都可以用作封页的。小说戏曲的插图继承了前代，而更为发展、丰富。万历丙午（三十四年，1606 年）刻的《蓝桥玉杵记》，作者的例言便道：“本传逐出绘像，以便照扮冠服”。原来是要演员们按照插图“以便照扮冠服”，但许多剧本的插图未必便都具这个功用，它们恐怕只是作为装饰性的美好的“插图”，以增进读者们的兴趣而已。驯至连“散曲”的书也都附上了图，在这里取了一两句曲子里的妙语好辞，而把它形象化了，是要费艺术家们很大的沉吟地创作工夫的。这使木刻画的风格有了新的前途，这也使木刻画家们更能骋驰其想象的能力，更

能发挥其积极性、创造性。更多更多的需要，更广泛、更复杂的创作内容，迫得他们不能不继续地前进，不能不创出些更新的、更精致的、更好、更美的作品来，是带有些竞争性的。在万历中叶以后，各个地方的特点逐渐地减少了，建安版的木刻插图和金陵版的差不多同样的精工；苏州版的木刻画和安徽的也没有大的不同。刻工们的流动，迁徙，当然也是其原因之一。但主要的还是因为彼此竞争，不能不精益求精，吸取彼此之所长。建安版的插图，由上图下文的狭长型，一变而成为全面大幅的或双面大幅的原因，有可能是自己创造的，但也有可能是受了别的地方版式的影响（这时也还有上图下文的狭长型插图的建版书，但已经不太多了，且已不是建版插图的主要形式了）。

万历时代的出版中心，除南、北两京，杭州、建安诸地之外，新兴的主要地方是安徽的歙县和南直隶的苏州，这两个地方的出版事业突然地异常繁盛起来。像在弘治时代，莫氏所刻的《吴江县志》的插图那么粗枝大叶的作风，在这个时代里的苏州代之而起的是十分精致的作品。特别重要的是徽派的木刻画家们，竟占了主流地位，成为当时古典木刻画的旗帜。他们成为一个大宗派，时人有作，必求之徽派的名手。不用说汪廷讷这些徽人，其刻工自当求之徽派，即非徽人，像张梦微在杭州刻他的《青楼韵语》，凌濛初在湖州刻他校订的北西厢，其刻工也必择歙人。直到明代末期，陈老莲作《水浒叶子》，刻工也还必找新安的黄子立。他们的功力深厚，一丝不苟的艺术家的精神与态度使他们赢得了全国读者们的爱好。关于他们的叙述，将在下章详之，这里所说的乃是除了徽派木刻画家们以外的诸家。

说起徽派以外的木刻画家们，须推建安派的插图作者们“首屈一指”。建安的木刻画史是源远流长的。他们在优良的传统的基础上，不断前进。他们并不固步自封，我们看，他们所刻的

书，往往标上“京版”或“京本”二字，也就是说，是从北京或南京的版子翻刻的，便可以知道他们是如何的善于吸取众长了。

刘龙田在万历元年（1573 年）所刻的《古文大全》和在其后不久所刻的《重刻元本题评音释西厢记》，可以说是开启了建安派木刻画的新路。像《古文大全》那样的书插上了全幅的大图，标着《上出师表》等等与内容相对照的木刻画，的确是一个创举。可能“古已有之”，但我们所知的，这书却是建版里的罕见者，人物图像和背景都已和狭长型的插图大为不同。人物是放大了，因此，不仅是动作的姿态，即脸部的表情，也都可以看得清楚了。有了喜怒哀乐的情感的表现，因而就有了不同的形象。这在建安派木刻画家方面，肯定地是很大的一个发展。不能老在小小的狭长的画幅上，刻着仅有动作而没法表现脸部情感的图像呀。恰巧是万历时代的第一年，就有了这个好的开始，的确是一个不平凡的开始。刘龙田本西厢记，以双幅的大画面，两旁还附上一对标语式的内容提要，来表现这一剧本的种种故事，也是今日所见的同型插图的最早者。后来，金陵派的小说、戏曲的插图便大都使用了这个形式。是不是受到刘龙田本西厢记的影响呢？应该说，是很可能的。这部西厢记的人物形象明朗美妙得多了，比之前不到十年出版的《西厢记杂录》来，高明得很多。还有一部大约在同时印行的《登云四书集注》，也有很好的插图，也是全版大图，可看得出建安版的书，总是以有插图为其特色之一的。

建安版狭长型的上图下文的小说和其他书籍，还依然受到群众的欢迎。人物图像虽小，但动作的活泼，姿态的逼真，是会令观者们赞赏不已的。像余氏双峰堂所刊的《全像列国志传评林》，《新刊皇明诸司廉明奇判公案》，还有《新刻按鉴全像批评三国志传》（此书的插图，本书未选入）等。《三国志传》题为“万历壬

辰”（二十年，1592 年）所刻，则诸书均当不出于十六世纪末期前后所刊。所谓双峰堂指的是兄弟二人，一名余象乌，字仰止；一名余象斗，字文台，均是双峰堂书铺的主人们。惟作插图的木刻画家们的姓氏则不传。同型的《新刻牛郎织女传》亦为建安所刻，题“儒林太仪朱名世编，书林仙源余成章梓。”这个余成章不知是否和双峰堂的余氏是一家。《新刊出像天妃济世出身传》则为这个十六世纪末期的建安书林之一熊龙峰所印的，他印的书籍也不在少数。《鼎锲全像唐三藏西游释厄传》为书林刘永茂所梓，亦是上图下文型的。这个刘永茂书林不知是否也在建安？

《大魁书经集注》和《四书集注》相同，也是建安有着全版插图的书。刘龙田在万历十七年（1589 年）又出版了一部“孔子家语”，也附插有颇多的木刻画，把孔子的形象刻得很好，其事迹的发展也描绘得很精致，不下于正统、嘉靖二版的《圣迹图》。《列仙降凡传》则刻于万历二十三年（1595 年），是熊氏宏远堂梓行的。此熊氏不知是否即熊龙峰，其插图也是大幅的，人物形象刻得尚好。《风鉴原理》也是这时的建版（约 1580 年刻），大幅的木刻插图，刻绘人的种种面貌，甚为逼真，较之后来刻的《天形道貌》之类，尤合于画理。

戏曲方面，像《破窑记》、像《赛征歌集》；杂书方面，像《书言华句》、像《历代史略词话》、像《古先君臣图鉴》、像《便用学海群玉》、像《一雁横秋》都沿袭了建安版的“无书不图”的风格。其插图都是出于建安木刻画家们之手。他们继承了刘龙田一派的作风，已不复囿于狭长型的插图，而是全面大幅，展布得开的画面的作者们了。刻得很工细，颇像徽派，但仍保存着比较浓厚的地方色彩。

金陵派的木刻画家们，在这时也活跃异常。南京是明帝国的南都，有南六部设在那里，出版事业甚为发达，特别是小说、戏

曲一类的书，在那里印行得特别多。像富春堂唐氏，像文林阁唐氏，像世德堂唐氏，像继志斋陈氏，像大业堂周氏都出版了不少小说、戏曲，当然也短不了出些有插图的别的书。先说富春堂。它的历史似相当久远，以出版有“花栏”（即书框的四周有雕花的或图案的框栏）的戏曲著名。相传富春堂本传奇有一百种之多，但我们所见的不过三十多种。其插图，线条简朴有力，人物皆是大型的，脸部的表情很深刻，虽稍嫌粗率，但十分放纵、生辣。这一派的风格后来在年画作品里还保持下来。富春堂版的《新刻增补出像搜神记》（万历二十一年，1593 年刻）和《新镌增补全相评林古今列女传》都是充满了插图的，尤其是《新镌增补全相古今列女传》，图皆双版大幅，两旁皆有标出故事内容的联语似的提要（大似刘龙田版的西厢记），几乎每幅都有功力，是一部大杰作。罗懋登的《三宝太监西洋通俗演义》也是这家书肆所刻，其插图也是双版大图，图的两旁也有联语，描写的对象繁杂极了，但处理得却整整有条，人物的动作、表情都能够曲曲地传达出来。它的刻工们是什么人呢？却一些痕迹也没有流传下来，甚是遗憾。

世德堂唐氏和富春堂似是一家而分立出去的。其分立似在 1600 年左右。它所刻的《裴度香山还带记》、《节孝记》、《新刻重订出缘附释标注琵琶记》，还有《重订拜月亭记》等，都还带有富春堂的风格，但却更为工致些。文林阁唐氏似也是一家，时代却更晚些。它所刻的像《四美记》、《易鞋记》等剧的插图线条渐趋纤弱，但知追求工丽，却少了力量，不似富春堂本的木刻画那么虎虎有生气了。

继志斋陈氏的出现在十七世纪的初期。其插图是十分成熟的作品。凡是它所刻的，一望即知其功力是不浅的。它刻过若干元人杂剧，刻过《投笔记》、《量江记》、《重校锦笺记》和《西湖

记》等。其插图都是双版大幅的，却取消了两旁提要式的联语。很细致秀丽，所缺少的仍是厚重和力量。这是金陵派后期特有的病态，别的地方的木刻画却不是这样的。

但陈所闻、所见兄弟二人所辑《南北宫词纪》的插图却有潇洒飘逸的风致，线条如细铁盘丝，刚劲而又柔软异常，转折如意。凡衣褶、飘带乃至柳枝、荷叶无不如此。实是金陵派作品里最高的成就之一。

金陵版的小说多极了。世德堂唐氏刻有《南北宋志传通俗演义》。周曰校的大业堂刻有《全像三国志演义》和《唐史志传通俗演义》。还有《全像英烈传》、《海刚峰公案》、《杨家府世代忠勇通俗演义》等，都出于金陵所刻。其特点是双版大幅的插图，人物大型，图的两旁有内容提要的联语。刻工是奔放有力的，虽稍感粗豪，但究竟比起后期的"纤弱"来要高明得多。

《新刻全像音诠征播奏捷传通俗演义》刻于万历三十一年(1603年)，木刻画家自晋为王臣会。《三遂平妖传》约刻于万历二十年左右。其插图题"刘希贤刻"。这两部小说都是刻于南京书肆。刘希贤又刻过《金陵梵刹志》(作画者为凌大德)，刻得甚为精良。金陵派的木刻画家们，今所知的殆只有这王臣会和刘希贤两个人了。

金陵派刻的杂书，附木刻插图的不多，这是与建安派不同之点。所刻的《山海经释义》却有插图，甚为奇谲可喜。其《夸父逐日》图，尤具雄莽之气概。

苏州的桃花坞以刻印年画著名于世。但不知始于何代。惟苏州版的书籍里木刻的插图，则起源并不太早，莫旦等所刻《吴江县志》在1488年左右，上面已经说过，其插图是比较粗率的。即到了隆庆五年（1569年），苏州所刻的《西厢记杂录》的插图也还远远地比不上建安、金陵两地所刻的。但出现于万历二十四

年（1596年）的《顾仲方百咏图谱》却一洗过去的简陋，而为苏州版的木刻画开启了光明灿烂的先路，奠定了它的进一步发展的基础。我想桃花坞的年画可能到了这个时代才兴隆起来。顾仲方名正谊，苏州人，是一个诗人，也是一位画家。他著有《兰玉稿》和《笔花楼新声》。陈继儒的序说道："先生以乙未（1595年）奉简书饷边，出入诸将军战垒及胡沙宿莽中，黄云冻月，落落马上，为一听芦葉，醉葡萄而归。归买舴艋，顺河流南下。途次寂寞，因于叩舷之暇，赋诗以消客况，不一月而得百篇。"冯大受云："真是诗中画，画中诗。兼右丞之二有，擅虎头之三绝。"这一百篇诗和附有一百幅插图的《百咏图谱》，所咏的范围很广，从《美人垂钓》到《舞腰》、《秋波》、《水晶桃》等等人情动态，颇尽形容之致。因是出于画家的手笔，故幅幅画的布局都很出色当行。虽刊刻之工稍形简率，但气势是高明的。苏州版的木刻画当即以此《百咏图谱》为良好的开端了。号称李卓吾评的若干传奇，多半为叶昼所伪作，且均刻诸吴中。但有"容与堂"三字的，像琵琶、荆钗、玉石诸记却刻得极精，却是出于徽派木刻画家之手，非叶昼的伪品。凡无此三字的，则为吴中所刻，其分别极为显著。可见苏州的木刻画毕竟逊于徽派一筹。但为吴歌南调作插图的，却极是精工。像万历四十二年（1614年）刻的《吴骚集》，那插图依照着某一个曲子的情调而将其内在的意义具体化、形象化了，煞费许多意匠经营。其意境是"自吾作古"的，其笔调是具有唐五代的风格的，是最上乘的作品，超脱于建安、金陵两派之外的，几乎幅幅都是佳作，惜不知那木刻画家的姓氏。三年以后（1616年）出版的《吴骚二集》其插图的作风便逐渐趋于秀丽的一途，没有《吴骚集》那末古雅大方了。《吴歈萃雅》是同一年的出版物，其插图的作风与"二集"差别不大。梯月主人的选例道："图画止以饰观，尽去难为俗眼。特延

妙手，布出题情。良工独苦，共诸好事。”这话说明了散曲集或其他书籍为什么需要插图，而且插图必须精工的原因。在这时候，凡非豪侠之士，殆无不为徽派或建安派、金陵派的习气所席卷风靡的。吴郡的木刻画家们，很有可能有的人就是徽人而侨居于吴的。

又，《李卓吾先生批评忠义水浒传》，凡百回，也是万历间（约 1615 年）苏派木刻画家所刻，刻者自署为吴凤台等。这是一个规模很大的工作，共有二百幅插图。每幅图都刻得很精致、很美妙，乃是苏州派作者们的力作。又有《列国志传》，附图也很多，似乎出于苏州派之手，而比较显得粗率些。《唐诗艳逸品》的卷首，有《百美图》及《百花图》，似亦为他们这一派所作，一百个美女的脸型，如出一个模子，有些像仇十洲的画法，是“古典美”的精品。

杭州又是一个具有古老的优秀传统的木刻画的中心，它和徽州相距最近，它必定曾 给徽派木刻画家们以很大的影响。但很可能它所用的插图作者们其本身就多半是歙人。万历二十二年（1594 年）刻的《西湖游览志》，其插图的精美，足为杭郡的木刻画别张一帜。夷白堂主人杨尔曾，在杭郡是一个重要的作者或编者。他在万历三十五年（1607 年）刻的《图绘宗彝》，在万历三十七年（1609）刻的《海内奇观》，在这时前后刻的《东西晋演义》，都附于丰富而精丽的插图，其插图的刻者们一定是技术高人一等，富于想象，同时而又能表现“现实”的，能传达传统的好画法，而同时又能对景写生，有很高的创造性的。像《海内奇观》那样的插图，决不是凭空想所能刻划出来的。它的木刻画的作者是汪忠信。

《西游记》的插图，凡二百幅。图中牛鬼蛇神，无所不有，奇谲之至，也怪诞雄健之至。幅幅都需要精奇的布局，其工程很

大。它刻于万历二十年（1592 年），是杭州派木刻家们的通力合作的一个大成就。此后，便无人敢为《西游记》作细图。清初刻本的《西游记真诠》，其插图就是利用了这副明刻旧版子的。

万历三十七年（1609 年）刻的《牧牛图颂》，乃是杭郡的名作。此书向来只有康熙版，此是武林原刻，大为不同。虽是禅宗的哲理图，但刻得却细致得很，是一部很好的美术作品。

《李孝美墨谱》和《素园石谱》也都是杭州所刻的，均极精工。颇疑为徽派名手寓杭者之作。《杨东莱批评西游记》刻于万历四十二年（1614 年），《南柯梦》刻于万历末（约 1615 年），《东汉演义》、《新镌全像武穆精忠传》和《新刻徐文长先生批评隋唐志传》似均刻于此时，它们的插图全都出于杭郡木刻画家们之手。又，海宁陈与郊所撰《鹦鹉洲》等曲，亦镌于杭州，其插图精雅绝伦，定是名家所刻，惜均未能得其作者姓氏。

到了万历末期，有木刻画家名刘素明的出来。他是武林人，是杭州本地的木刻画家里唯一传下显赫的姓氏来的人，他刻了《孙月峰评西厢记》，刻了《丹桂记》，刻了号称陈眉公评的《六和同春》传奇。在《六和同春》里刻工署名的还有陈聘洲（《幽闺》、《西厢》）、凤洲、次泉的（《西厢》）等，他们或是素明的别名还是素明的一家，今已不可考知了。他还刻了《警世通言》、《凌刻琵琶记》、《红杏记》、《丹青记》、《玉茗堂书侠记》和《三国志演义》的插图等。《异梦记》的插图似亦出于他的手笔。宝珠堂在《陈眉公先生删润批评丹桂记》的封页上题道："本堂搜请原本，费既不赀，评复轩豁。字体依乎古宋，画意出自名家，足称郑虔之三绝。付诸欹劂、良苦心哉！历五寒暑，始克竣工，商者以碱砆混良玉焉。"虽未提到刘素明，但刻了整整五年，那镌刻的工程是浩大而精细的。的确，刘素明的刀刻是十分精致的，尤长于深远的山水，细小的人物。以双版的大幅把浩瀚的山

光水色布满全局，而中着一叶扁舟，舟中有几个小小的人，乃是他所擅长的画面，是工丽的，也是无暇可击的。

陕西的木刻家们向来不为人所知，以其作品流传不广。但李文、李祯、曾中、傅汝光诸家在万历二十一年（1593 年）所刻的《便民图纂》的插图，乃是北方的优秀传统，笔力甚劲，人物形象也甚为精工。这个插图写的是男耕女织的情况，从宋之楼琫的“耕织图”出，其来源其古。李文、曾中在此时前后，又刻了《王公忠勤录》一书，这是记录一个官僚的功绩之作。其内容描写明代工人们在深山中伐木的情况，赖此以传。人物动作、形象甚为复杂，却繁中见简，一丝不乱，是好的连环图画式的木刻画集。

这时代，其他地域的木刻画也同时繁盛了起来。最奇怪的是，明初以来，向来是木刻画中心之一的北京，此时却寂寞异常，不知何故？所知者，只有《帝鉴图说》一书而已。《帝鉴图说》（1573 年刻）为张居正编刻于北京，虽是权相之作，且是进御的读物，却并不见得镌刻得如何精致。气魄是大的，人物动作的活跃是异常的，但总有些笨拙之处，更显得有些粗野豪放有余，精致则不足。北方的木刻画家们的特色就是这样。可能是由他们自己设计画稿的，故布局虽往往是好的，而画技的精良却远不及后来徽派诸名手所作。北京的木刻家们殆都以其全力刻佛经、宝卷去了。在那里，插图是十分丰富的。宝卷都为内监们所刻，附有丰富的插图，像宝卷图颇精良，可为北京派张目。此时的宝卷，多半是“弥勒教”的经典，与“白莲教”大有关系，成为秘密传道者的心诀，很值得注意研究。又经厂本的书籍，所刻均甚精。势力很大的内监们自己还刻了些东西。像金忠就是天启时代刻了《御世仁风》和《瑞世良英》二书，足以见出北方派的木刻画的传统仍是保存未失的。那是后话，这里不详叙。

周履靖编的《夷门广牍》里，收有画谱不少。《天形道貌》刻于万历二十六年（1598年），乃是叙说、图绘人的形态的最古老、最详明的一部教科书。同时出版的《青谷嘤翔啄止》是叙说怎样画鸟、画虫的书。种种的物态都能曲曲传出，墨色莹莹，幻化不穷。鸟的翎毛几乎根根都能指出，而又细腻光润，仿佛触手溜滑。《罗浮幻质》是论画梅之本的。从宋代宋伯仁的《梅花喜神谱》之后，这是第二部写“疏影暗香”的书了。还有“淇园肖影”写画竹法，《九畹遗容》写画兰法，都刻得很精。

《香雪林集》刻于《罗浮幻质》出版的七年之后（万历三十三年，1605年），是更大的一部叙述画“梅”的书。

《顾氏画谱》刻于万历三十一年（1603年），把历代名画缩刻在一部书里，以原画来说明画史，是创作的东西。原画未必幅幅是真迹，但颇有来历，可窥见古画家作风的一斑。过屠门而大嚼，亦且快意。在那时，一般的士人们怎能见到什么古典的名画呢。得此，眼界大开。缩刻之工，极为精深，可以说是既不走样，更能传神。笔力又丝丝入扣，不懈到底。是这时木刻画的大杰作之一。重要的是，能够以版画的刀法，体现出种种不同时代的各式各样的风格，后来诸家集古、仿古的木刻画无非从此有悟而出。

《三才图会》是一部篇幅浩瀚的有插图的百科全书，为万历三十七年（1609年）所刻，编者王圻，著有《续文献通考》，为一位十分渊博之士，以图为主，采集的范围广极了，有图的材料，殆皆包罗进去。不说别的，单是古今名人图像就有了好几卷书，比任何书都搜集得多些。关于人民生活的图像，也收入不少，未必是“无根之谈”。我以为较之章潢的《图书编》是更为有用的。刻插图的木刻画家们虽不自署姓氏，却都是能够很忠实地传达出事物的形态的。所牵涉到的，所要表现出的事物的范围

如此之广泛，如此之复杂，他们刻的时候，不知要花费多少的研讨考索的工夫呢?

《唐诗画谱》为万历四十八年（1620年）集雅斋所刻，编者是黄凤池。木刻画的刻者们有姓氏可查者有唐世贞、刘次泉诸人(按刘次泉曾和刘素明合刻过《陈眉公评西厢记》，可能次泉就是素明的别名。那末，《唐诗画谱》就很有可能是杭州所刻的了)。这部书篇幅很大，凡八册，五、六、七言唐诗画谱凡三册，《唐六如画谱》一册，梅、兰、菊、竹谱四册，殆是木刻画集的集大成的著作之一。插图是主要的部分，以图为主，唐诗只是“辅助”说明的部分而已。刻得很精，既能体现诗意和画法，又能照顾到木刻画的特色，殆是为木刻画家们而编辑的书。惜所见都为后印模糊的本子，否则，如见初印本，必更精彩百倍。

《泰兴王府画法大成》是叙述绘画的技术的，为朱镛编，刻于万历四十三年（1615年）。虽是朱氏一家之言，却甚为精湛，插图更接触到各方面，为《图绘宗彝》后的绘画教科书的大著作。最堪注意的是，许多画法的说明，都以朱氏所作的画幅为范本。一方面是宣传并以木刻来永存自己的画稿，一方面却灌溉后学者们于无穷，是利己又利人的事业。

《神器谱》刻于万历末（约1615年），为永嘉赵士祯所撰，是专门讲究火器的，很有些创见。其中“迅雷”一器，大似近代的机关枪的先声，插图都刻得很精。

《颐真园图咏》刻于万历十八年（1590年），就比张居正的《帝鉴图说》高明得多了。刻的是一个宦家的园林胜景。那处处的布置和其山涯水际的景色就仿佛是到了名山大川的大境界。木刻画家的化小为大之功，侔造化矣。

《袁了凡劝农书》（约1590年）的木刻插图，其作风颇像金陵派初期之作。为的是实用之书，故不怎样讲究艺术上的成就。

但刻工虽较粗豪，而还生动有气势。

以上所述的几部大著作，都是在江南所镌的，其作插图的木刻画家们总不出金陵、吴郡、杭州三个大系统里的人物。但有可能，也有徽派人物在内。这几部大著作气魄均极弘大，足够代表这个光芒万丈的万历时代。

七 徽派的木刻画家们

(1582—1653年)

徽派木刻画家们是成为万历的黄金时代的支柱。他们是中国木刻画史里的“天之骄子”。他们像彗星似的突然出现于木刻画坛上。他们的出现，使久享盛名的金陵派、建安派的前辈先生们为之暗然失色。他们得天独厚地产生于安徽的歙县，那个地方是造墨的中心之一。墨范的刊刻，由来已久。他们是继承了刻精细的凹版的墨范的传统的，不过易凹而凸而已。同时，那个地方生产的几种木材，也特别适宜刻制精细的木版画。他们就这样在万历初期，初显头角于木刻画界。然后，一步步地，精益求精地，吸取了各方面的长处，使其势力笼罩了整个中国，其影响甚且深入到金陵和建安等地，这两地的木刻画家们反而受到了他们的熏染。

他们的工作，是家庭的手工业。父以是传之子，兄以是传之弟，子以是传之孙，时代相继，专务此业。故能够坚守家风，而又时有进步。他们有那么一副精准的刀和尺，更具有那么精细熟练的眼和手。那布局是雅致而工整的，那线条是细腻而匀称的，小若针尖，大似泼墨山水，刚劲柔和与无施不宜。刚若铁线，柔若游丝。人物的身躯和脸蛋儿是有那么一套“谱子”。美人儿个个都是鹅蛋脸，像粉装玉斫似的，看看美丽极了，增之一分则太

长，减之一分则太短。武将威武之至，文官庄严雍穆。自千门万户的皇宫到老百姓的草庐茅舍都被美化了，都像是世外桃源，自有那么一套谱子。甚至，水波的回旋，山云的舒卷，奇石的嶙峋，古树的杈丫，也自有那么一套谱子。看不出时代，看不出地域，但从那些“谱子”里却幻化出千千万万的美妙的事物景色来。是美，是古典的美，一见，就令人爱。就像仇英的图画，就像古希腊的雕像，似有那么一套“谱子”，是那样地荣辱不能惊，威武不可屈的完整的“美”。也许有人说，人物的脸型太像从一个“模子”里出来了，他们的表情也似乎太从容尔雅了。就是写斗争，写死亡，写殉教似的悲剧，写自刎全贞的妇女，也还是那么“温柔敦厚”，那末恬静清丽，一点“剑拔弩张”的气势也没有。还有人说，他们所表现的正是明帝国末期的“世纪末”的真正生活，气魄小，但十分追逐于小中见大的雅致细巧。他们爱的是小园林，是假山，是小盆景，是娇小的女性，是暖馥馥的室内生活，是出奇精巧的窗幕和帐饰，是甜香沉郁的烟气袅袅。这些话，都是对的。就因为他们以特殊的技巧，表现了这样的“娇小玲珑”的生活方式，也正因为他们表现了古典的“美”，他们才产生自己的特有的风格。他们力求“完整”的“美”，或“健全”的“美”，也就是所谓“古典”的“美”。他们创造了自己的完美的作品，也创造了这样一个古典的木刻画的时代，他们是以“健美”的脸谱，代替了欢愁多变的表情的。但到农民大革命的高潮到来的时候，徽派的木刻画家们也便改变了这样的古典作风，而为《水浒传》里的英雄人物作图像了。那些水浒人物的图像却不是从一个“模子”里出来的了，个个人有坚韧不拔的个性，个个人有不同的表情。正和“拉奥孔”雕像的出现，希腊美术史上的古典时代也便到了日薄西山之境的史实相类似。

徽派的木刻画家们十分珍视自己的作品，像宋代的画家们常

在石缝树根或木柱上，或画幅的下角，写上自己小小的姓名一样，徽派的木刻画家们也往往在人所不注意的小地方，签上自己的名字。而他们的作品留下来的又是那么多，因之，我们今天知道这时代的徽派木刻画家们的姓名，比之整个中国木刻画史里所有的木刻画家们的姓氏还要多。一部详细的徽派木刻画史是会编写得出来的，而且将会写得有声有色。

徽派的木刻画家，不仅是一位精良的刻手，同时，对于绘画技术，也是很有修养的。没有高深的绘画修养，便不能把握得住整个画面的布局与乎每一株树，每一棵花或草，或每一个人物的形态变化等等。他们有时复刻古典画或当时画家们的画稿，有时也自己创作。他们自己往往就是很高明的画家们。像《古列女传》、《牡丹亭》、《元曲选》、《金瓶梅》诸书的插图，凡未署画家姓名的，恐怕都是出于徽派木刻画家们自己的意匠经营。

徽派的木刻画究竟兴起于何时呢？恐怕是很早的。但就今天我们所得到的材料，他们最早的作品是在万历十年（1582 年）左右。将来如果有所发现，可能会更提早些。

徽派的木刻画家，以黄氏一族为最著名。吴氏《状元图考》云："绘与书双美矣，不得良工，徒为灾木。属之剞劂，即歙黄氏诸伯仲，盖雕龙手也。"从为郑之珍刻《目连救母劝善戏文》的黄铤，为丁南羽绘的《养正图解》雕版的黄鳞起，到为陈老莲刻《水浒叶子》的黄子立止，有名字可稽考的差不多总有三十多人。由祖及孙，至少绵延了三代到四代。到了清康熙以后，黄氏一族的木刻画家才销声匿迹起来，不再闻有继人。岂易了业么？或竟在易代之际或其后，逃散了么？或竟被摧毁得不存一线之脉么？

黄铤在万历十年（1582 年）刻了郑之珍撰的《新编目连救母劝善戏文》的插图。这部戏文乃是民间实际应用的宗教剧，演

之累月不休，以打鬼驱邪为目的。特别在安徽，《目连救母》是最流行的。黄铤为这部戏文刻图，似也带着几分崇敬之意，正像有信仰的画家们绘写宗教壁画一样。他所作的人物形象是比较浑朴的，大似建安派，或金陵派的初期作品，但有动作，有力量。可以说是虽粗而豪，虽简而厚。

黄组约在同时，刻了《孔圣家语》。这图册是“有本之谈”，与刘龙田刻本的《孔子家语》的插图，形象甚为相似，当同出一源，而刊刻的风格，也有相同之点。我相信，徽派的木刻画，在初期是受有很深的建安派的影响的。这黄组，不知与黄铤是否一家?

黄嶅是黄铤的兄弟辈。他在万历二十二年（1594 年）为焦竑的《养正图解》刻了全部的木刻画。这是一部完美无疵的艺术作品。绘图者是当时有名的大画家丁云鹏（南羽）。南羽的艺术修养很高，故所绘的人物、景色，都是古色古香，典雅绝伦，一望即知为上乘之品。黄嶅刊刻这些画幅时，也细磨细琢一笔不苟，惟恐有失原画的神意，遂使南羽的这部大作品相得益彰，且得以流传万古，不与绢素同朽。出版之后就博得了很大的声誉。沈德符云：“乙未丙申间（1591—1596 年）焦簃侯为皇长子讲官，撰《养正图说》，进之东朝。既而徽州人所刻，梨枣既精工，其画像又出新安名士丁南羽之手，更飞动如生。京师珍为奇货，大珰陈矩，购得数部以呈上览。”（《野获编》卷二十五）这时，与黄铤刻的《目连救母》的时期，相隔不过十二年，但徽派木刻画已经进步得那么快，那么高明，令人对读之下有面目全新之感。从此以后，徽派的木刻画便进入光芒万丈的黄金时代了，而其大支柱乃是黄氏一族。

安徽人汪廷讷是一位大富翁，甚好事，喜作曲、刻书。他常住在南京，筑环翠堂，日为诗酒之会。因为他自己是徽人，所以

刻的书多富于插图，且刻者都是徽派木刻画家们。徽派木刻画的影响之得以遍及天下，和他的提倡流布是有相当关系的。我们设想，他当时必曾召致了一批徽派木刻家们，在南京为他刻插图。南京是重要的出版中心之一，徽派的势力便因此日盛一日了。他刻的一部大书是《人镜阳秋》，规模极为弘伟，插图近千幅，刻的人一定不止一二位。但有署名的却只有黄应组一人。他可能是黄家的第二代。不知和刻《孔圣家语》的黄组是否同一个人。这部书出版于万历二十七年（1599年），乃是徽派木刻画很成熟时代的作品。内容复杂极了，人物、故事是多种多样的。黄应组和其他合作者们运以精熟之至的刀刻技术，使每一幅画面都显出迷人的美好。这就是“古典美”的作品的一个最标准的范本。这部大书的画稿，出于汪耕手笔。耕字于田，善于绘写人物山水，细致秀丽，为前人所未有。他似是汪廷讷的好友或门客之一，故常为他的作品画插图，所有环翠堂本的诸传奇，均是风格一式，有的虽不署名，均可看得出是汪耕的画稿。万历三十七年刻的《坐隐图》，附于《坐隐棋谱》卷前的，乃是一个精致绝伦的长的绘卷，亦是汪耕绘、黄应组刻，这个卷子可称是木刻画里的奇作。画家的汪耕固然倾其全力，绘写了这么一卷细针密缝的大手笔，木刻画家的黄应组也施展出了全副身手，刻成了那末令人赞叹的巧、密、精、丽的长及寻丈的木刻画卷子。这是旷古未有之作。画面是密密层层的，似没有什么空间，却又不显得拥挤，在细密的景色里时时吹拂来潇洒悠闲的凉风。在那里，有些剔透玲珑的假山，是用那末细致的无数的点和线构成了的，点点像针尖，线线似游丝，不知刻者是怎样雕镂这样细密的点线的。像是不必要的过度的细致，但刻者决不忽略过一点一划，没有一刀败笔。与硬的岩石相衬托着的是那末软柔温暖的门帏和轻软飘举的衣袂。连门帏的花纹，一朵一圈，他都没有放过，都细细致致地镂刻

着，连包束着画卷的锦缎包袱上的图案，也都忠实地一笔一笔地刻出，没有丝毫的苟简，人物的头髻、须发，远看像乌黑的一片，其实却是千丝万缕的细黑纹，一丝丝都可指数得出。这样精丽绝伦的木刻画卷不能算是奇作么？环翠堂刻的传奇不少。虽署廷讷作，据说，都是出于陈所闻之手（见《金陵琐事》）。这里所选的《三祝记》、《投桃记》、《义烈记》的插图，其工致也和《坐隐图》无殊，当仍是汪耕和黄应组兄弟们的合作。

《方氏墨谱》为方于鲁所辑，刻于万历十一年（1583年），插图亦为大画家丁云鹏所绘。易凹版的墨范而成为凸版印刷的《墨谱》，是于鲁创造性的想法，一方面作为墨型的样本，一方面，其本身也成了一部绝妙的画谱。刻得精工极了，与前一年黄铤刻的《目连救母》作风大异。这恐怕因为有画稿可遵循，故遂易于求工，易于见长。以丁南羽的名作，诱引起徽派木刻画的高潮是很自然的情势，木刻者为黄德时、黄守言、黄伯符诸人。恐怕也都是黄铤的子侄辈。

《程氏墨苑》是一部较之《方氏墨谱》规模更大的书，但其出版已在《方谱》十一二年之后了。它是万历二十二年（1594年）刻的。绘插图的人除了丁南羽之外，可能还有其他画家们。《墨苑》有程君房激于《墨谱》的刊行，愤而急起直追，故处处要求胜过它。刻工是黄嶦，他和丁南羽是老合作者了。这么一部篇幅很大的书的插图，可能不会出于黄嶦一个人之手，也许是黄氏一族为之，而以黄嶦署名的吧。《墨苑》的内容，包罗万有，精选苛择，时出奇想，有缩古画而小之的，有摹历史故实的，有写名山大川的，有叙神话故事的，有述仙佛奇踪的。最可注意的是末卷有将利玛窦携来的西洋宗教宣传画、像《圣母抱耶稣图》等，加以翻刻。其作风别具一格，和我们的民族的传统作风大为不同。又有附《中山狼传》的，也画得有风趣之至。这两部分，

在早印本的《墨苑》都没有，附《中山狼传》的《墨苑》更为罕见。

黄镐当也是黄铤、黄崿的兄弟辈。他在万历三十四年（1606年）为黄嘉育刻了《古列女传》。这部书的插图，甚为丰富，人物形象清秀极了。全部木刻画几乎全是以绝细绝柔却又绝为刚劲的线条构成的。全部是一部完整的美术创作集，没有丝毫的火气，是徽派木刻画里最成熟的作品之一。

玩虎轩的主人汪光华刻了《元本出相琵琶记》（万历二十五年，1597年），还刻了《有像列仙全传》（万历二十八年，1600年），都是富于插图的，而其插图也都刻得很精致、很秀丽。又有玩虎轩刻本《养正图解》为黄崿所镌，亦极鬼斧神工之巧。《有像列仙全传》的人物和线条和黄镐的《古列女传》的插图是异曲同工的。这是典型的最上乘的徽派木刻画作品，刻者自署为黄一木。他还刻过黄正位刻本的《剪灯馀话》的插图，在那里，还有一位署名黄一林，疑是一木的兄弟辈。《元本出相琵琶记》的插图，也极精妙而多有变化，线条已是粗细并用，不再是纤细的一线到底了。其刻工不知为何人，可能也是黄氏伯仲辈，至少其为徽派木刻画家之一则无可疑。

黄一彬的年代似较后。他和黄元吉、黄伯符（应瑞）、黄亮中（字子明）、黄师教（字子修）、黄旸谷、黄廷芳、黄叔吉、黄一楷、黄应淳等合刻过《闺范》。（沈德符云："吕新吾初抚山西，著《闺范》一书。寻入为协院副宪。其书偶为戚畹郑国泰所睹，进之翊坤宫。皇贵妃极喜其议论，因为作序，刻之京师。"今此京师刻本未得见。）徽版的《闺范》是一部了不起的艺术创作，主要是为了其插图是出于黄氏一族之手，为典型的黄氏作品。就线条的纤柔而又刚硬，一气呵成，到底无一破败之笔，就可以知之。把千百件复杂的历史故事，用木刻画曲曲传出，是要耗尽了

若干作者的考索之心力的。

一彬还刻过《青楼韵语》和凌刻《西厢》，那是较晚期的事。

一楷刻过《原本牡丹亭记》，刻过《王李合评西厢记》，刻过《王李合评琵琶记》，都是工致异常的。《原本牡丹亭记》的插图，线条最为纤细，而能把柳、杜的悲欢离合的故事发展细细传出，无一幅不是绝佳的画幅。

刻《原本牡丹亭记》的还有黄一凤（黄鸣岐当即是他的字）和黄吉甫（名德修，生于万历八年，1580 年，卒于顺治九年，1652 年）、黄翔甫等。吉甫疑是黄应瑞的字，翔甫疑即是一凤 。一凤又刻过《王李合评琶琶记》和顾曲斋刊的《古杂剧》、《金钱记》、《金线池》等，都是铁划银钩，完美精丽的美术创作。

黄应瑞刻了《状元图考》、《女范编》、《方氏墨谱》、《方瑞生墨海》及《四声猿》、《大雅堂杂剧》等。他字伯符，绘刻的功力甚高，擅长于刻细致的工笔人物、山川。他刻的《性命双修万神主旨》尤穷工极巧，有鬼斧神工之誉。

黄应光字观父，（家谱未记其字，生于万历二十年，1593 年。迁杭州。）当是应瑞的兄弟辈，但其作风便大为不同了。他大胆地施展着黑白线条，不拘一格地作着各派的山水人物，不复受拘束于黄氏传统的纤劲的一线到底的作风。他刻的《乐府先春》插图，富丽堂皇，有唐代盛世的作风，宽衣博带，峨冠高髻，古趣盎然，大似《吴骚集》的插图，其时代亦相近也。他刻的《小瀛洲社会图诗》（1613 年刻），人物是大型的，特别因为是实人的写真，故刻得尤为传神逼肖，与《西园雅集图》有异曲同工之妙。他又刻《徐文长评北西厢记》、《王伯良校注古本西厢记》、《李卓吾评琵琶记》、《李卓吾评玉合记》（均容与堂本）、《徐文长改本昆仑奴》等，都是最上品的创作。有细有粗，有大块文章也有凄楚欲绝的小景，有最精致的内室陈设的描状，也有

潇潇疏朗的江南春色的点染。总之，幅幅是可喜的。在黄氏一族里，应光是其中的白眉无疑。

他还刻过洋洋二百多幅的《元曲选》的插图。臧晋叔（名懋循）在万历四十四年（1616 年）刻了这部巨帙的元剧总集，并选聘了若干位徽派们来担任写刻插图的工作。这个选择完全正确。黄应光的木刻插图为这部书生色不少。一般后印本，刻者的姓氏均已夺去，曾见有一不全的初印本，其中插图上曾有五幅尚保留了刻人名字：（一）《韩飞卿醉赶柳眉儿》题“黄应光”，（二）《白鹭村夫妻双拆散》题“黄礼卿”，（三）《韩魏公断借尸还魂》题“黄端甫”，（四）《杨六使私下瓦桥关》和（五）《孙膑晚下云梦山》均题“应光”。恣意地运用了古代各家的不同画法，来表现那一百部内容复杂异常的杂剧的故事，不蔓不枝，恰到好处。能够抓住了紧要关节而将其情景传达出来。这样洋洋洒洒的大创作，在古今木刻画史上是罕见的。和《人镜阳秋》较之，彼尚是一气到底，风格很少变化，不免有单调之感；此则变化多端，体物至精，取景至切，幅幅有不同的面貌，在徽派木刻画里是百尺竿头更进一步之作了。

黄应孝在万历三十二年（1604 年）刻了《帝鉴图说》，黄应泰、黄应吕等在万历三十二年和黄应瑞一同刻了《女范编》，他们都是应瑞、应光的兄弟辈。其作风大同于应瑞，用的是黄氏传统的细致工丽的刀法，遂使此二书的插图，在木刻画里呈现出很高明的光彩。像这一类的上乘之作，是不会令人习见生厌的。

黄端甫刻了不少插图。有人在初印本《元曲选》插图上见过他署名的画，但我们却未见到。他刻《闺范》、《青楼韵语》、《原本牡丹亭记》、《王李合评琵琶记》、顾曲斋本《青衫泪》等，还有《彩笔情辞》的插图也是出于他的铁笔，刻得飞动精致极了。颇疑他即是黄一楷，其作风和一彬、一凤们是十分相近的。

吴承恩刻的《状元图考》出版于万历三十五年（1607 年），也是集合了黄氏一族之力成之的。参加插图的刊刻工作的，有黄应瑞、黄应泰、黄河清（疑即应泰之字）、黄元吉、黄维乔、黄德修、黄仲阶（疑即应泰）、黄兆元诸人。这个《图考》后来的翻刻本甚多，而以原刻者为最精。画家是黄兆圣，吴氏称之为“良史”。可能也是黄门中的一员，未必精于剞劂，却甚工于渲染。像许多宗教艺术作品似的，宗教信仰泯灭，但其艺术却永生着。《状元图考》作为一部木版画集，是永生着的。

黄德时刻过《方氏墨谱》和《博古图》，当与黄德修同辈。又有黄德宠的，刻过《仙媛妃事》（有署黄玉林款的，当即德宠的字或号），又刻过《图绘宗彝》。他们都是工巧的木刻画家们，忠实于画稿，能以铁笔刻画出画笔之所长。像《仙媛纪事》，刻于万历三十年（1602 年）的，其插图是那样细致精工，可与《古列女传》、《女范编》同成为不朽之作。像《图绘宗彝》便作风甚为不同了。由于底稿的不同，故刻者的风格也随之而变。惟同样是精细的、一笔不苟的。

还有一位黄一明的，当也是他们的同辈，曾刻过《风流绝畅图》，这虽是“描春态”之作，在技术说来是很高的。内室的种种陈设以至帐帏绣凳，枕衾衣履都是软柔柔地像是温暖生香似的。此书的图，曾一见于日本的《国华》上，这里没有选入。

黄子和在明清之际刻了短篇平话集《清夜钟》、《生绡剪》的插图。不知他是否和黄一彬或黄应光等同行辈。他的刻笔也是十分精致可喜的。

黄子立（名建中，生于万历三十九年，1611 年。迁杭州。黄一彬之子。）是黄氏最后的一代了，年辈较后，在崇祯间活动着，他专为大画家陈洪绶（老莲）刻画。洪绶的《九歌图》（附《来氏楚辞》的卷首）、《博古叶子》和《水浒叶子》都是他所刊

刻的。他还和刘应组等合刻了《金瓶梅》的插图。他似已离开了歙县，而长久地寓居于杭州。《九歌图》细润之极，屈原像亦能体现出“泽畔行吟”的精神。湘君、湘夫人二像尤为飘逸，今人作屈原像皆依据此图作瘦长憔悴状。《水浒叶子》画水浒四十人，在明末农民大起义的时候印行出来是有深意寓在其间的。《博古叶子》刊于顺治十年（1653 年），最晚出。人物形象皆峨冠玉带，严守汉族衣冠制度，一切布置，自几席以至陈设杂品，皆汉人日用物也，仅以高古目之，失老莲、子立的本意了。子立名建中，《宝纶堂集》卷首引董无休云：“章侯博古牌，为新安黄子立摹刻，其人能手也。章侯死后，子立昼见章侯至，遂命妻子办衣殓，曰：‘陈公画地狱变相成，呼我摩刻’”。此虽是鬼话，亦可见老莲与子立合作之密，相需之切。老莲死于永历六年（清顺治九年，1652 年）。《博古牌》刻成，老莲已先一年卒矣。子立之死，可能就在这 1653 年。子立死，光彩照耀一代的黄氏木刻画的传统自此绝矣，（清康熙时，有黄顺吉的，刻过《赛花铃》的插图，不知是否与新安黄氏有关联?）但徽派的传统却没有断绝。

黄氏的世系，约略可言。从万历十年（1582 年）到永历七年（1653 年），中间凡历七十多年，至少是经过了祖父孙三代。第一代是黄崿、黄铤、黄镐等无可疑。第三代或第四代是黄子立，也十分可能。惟其中间的第二或第三代是“应”字辈的应组、应孝、应光、应瑞呢，还是“德”字辈的德宠、德修呢，还是“一”字辈的一彬、一楷、一凤呢？我以为“应”字辈应该是第二代，而“一”字辈可能是第三代。黄一木虽在 1600 年就出现，可能其行辈虽小，而年岁较大。至一彬、一凤等，则都在 1620 年左右才活跃起来。至“德”字辈，当与“应”字辈同时，虽同族而未必是同父祖了。

黄氏父子昆仲以外，徽派的木刻画家们尚有不少。较早期

的，有与黄应光同时代（约1615年左右）刻了《李卓吾评幽闺记》的谢茂阳，刻了《李卓吾评红拂记》的姜体乾。这两部传奇的插图，和黄应光刻的《琵琶》、《玉合》，功力足以相敌。他们以无施不可的粗细并用的线条，传达出画得十分动人的底稿——可能那些底稿就是出于他们自己之手——不死扣着故事的本意，只取了曲文的一词一语，而加以映发，神光眩耀，与那些传奇的本事似合似离。实是插图里的杰出之作。

刘杲卿字升伯，活跃于天启时代（1621—1627年），曾为朱墨本《红梨记》刻画。朱墨本书为湖州凌、闵二家所出版，有附插图者，无不精绝。凌氏所刻传奇其插图多为吴郡王文衡所画，《红梨记》亦即出其手。画幅是奇妙的写意之作，刘杲卿的轻茜锐利的刀法，恰足与之相匹，能够完美地传达出他的画意来。《茅评牡丹亭记》不知作图者为谁，刻者亦是杲卿，其成就很高，是炉火纯青之作。

刘裕（疑即刘君裕）与汪圣之同刻闵振声本《西厢记》的插图，刀笔纵横，自由挥施，却又整严之极，无一败笔。意境是高超的。能越出习见的西厢画格之外。刘君裕又刻《红梅记》和孟称舜的《娇红记》，那些插图也都是成熟的上乘之作。他也和其他的木刻画家们，合刻过洋洋大观的一百二十回的《水浒全传》的插图，那是气魄十分雄健的作品。其中，有很多画意，甚至画样和一百回本《水浒传》插图完全相同。不知是谁仿袭了谁？一百回本《水浒传》刻于天启间（约1625年左右），插图出刘启先、黄诚之手。刘启先即刘应组，是徽派的大名手，不应钞窃他人之作。可能此刘启先也就是刘裕和那个刘裕君么？

汪文佐与刘杲卿合刻过《茅评牡丹亭记》，汪成甫与项南洲、洪国良等合刻过《吴骚合编》，都功力很深。这部《吴骚合编》出版于明崇祯十年（1637年），其插图是典型的明末的作风，既

整严，又飘逸，既守成规，却又不为前人的格局所拘束。是大胆地表现一切，包括描写春情在内，充分地显示出“世纪末”的情调。

更为浩翰、精致、大胆的工作，表现在刘应组、洪国良、黄子立、黄汝耀诸人合作的武林版《金瓶梅》的插图。《金瓶梅》是一部表现“世纪末”的社会生活的有力的小说，洋洋洒洒一百回，一口气到底，凡有二百幅插图，其中有署名者，刘应组一幅（《武二郎冷遇亲哥嫂》），刘启先十五幅（《薛媒婆说娶孟三儿》等），洪国良五幅（《西门庆生子加官》）等，黄子立三幅（《俏潘娘帘下勾情》），黄汝耀二幅（《琴童藏壶构衅》）等总计不过二十六幅。其他一百七十多幅未署刻人姓氏的，当也都出于他们之手。刘启先与刘应组当是一人。这些插图，把明帝国没落期的社会生活的各方面无不接触到。是他们自己生活于其中的，故体验得十分深刻，表现得也异常“现实”。流离颠沛的人民生活，与荒淫无耻的官吏富豪的追欢取乐，恰恰成一对照。像这样涉及面如此广泛的大创作，在美术史上是罕见的。不要说，这些木刻画家们技术如何的成熟，绘刻得如何精工，单就所表现的题材一点讲来，就足以震撼古今作者们了。如果要研究封建社会没落期的生活，这些木刻画就是一个大好的、最真实的、最具体的文献资料。

以上刘、汪二家是足与黄氏诸父子昆弟抗颜行的，惟其兴起较晚耳。洪国良也是一位后起之秀，在《吴骚合编》与《金瓶梅》的插图里已显其身手。他又为《苏门啸》及《缠头百练怡春锦》作木刻画。那些十分显著地表现出明末木刻画作风的，一望即知其为精美之作。

为凌濛初刻朱墨本《琵琶记》作插图的郑圣卿也是徽派中人。观其作风是十分相近的。这些作品差不多都是完美的艺术创

作，足以表白那个不平凡的时代的美术作品的最高成就。

也有未知刻人姓名，而就其作风，确实可知其为徽派名手之作的，像《诗馀画谱》、《仙佛奇踪》、《少林棍法阐宗》和真诚堂本《列女传》等，就是他们弘伟的代表之作。

《诗馀画谱》一名《草堂诗馀意》，出版于万历四十年（1612年），是撷取了《草堂诗馀》里的最精粹的宋词百篇，每篇为作一图而编成的。一词一图，相映成趣。正像吴汝绾序里所说的“案头展玩，流连光景，益浸浸乎情不自已”，词中固有画，画中亦有词。宋词多绵远窈渺之音，最难传以形象。像“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”之类怎样见之于画幅呢？但我们的徽派木刻画家们却能深深地体会或悟会出作者的情意来，而把它们幻化为清隽幽雅，神韵鲜朗的木刻画，使之能耐人吟味不已。非有大修养、大功力的画家是决达不到这样的境界的。更难能的是每一幅画都是完美之作。以一百幅巨帙的木刻画集，而幅幅精妙，这样的艺术家是头等的，是不惜付出全副的艰深的创作力量出来的。这书的编者是新安汪某（未悉其名），其木刻画的作者们则不能知道了。但置之徽派作品里，这无疑地是最上乘之作之一。

《少林棍法阐宗》，程宗猷撰，刻于万历四十二年（1614年），是讲武术的书，这是非图不明的，那插图也刻得十分精雅，疑亦出黄氏诸名匠之手。

《仙佛奇踪》为洪自明编，分“仙”“佛”两部，都是仙佛的图像与故事。图像刻得精美之至，很像黄伯符、黄一彬们的精心着意之作。有翻刻本，那就差得多了。

真诚堂本的《列女传》亦出于万历三十五年至四十年之间（约1610年左右）。这是一部大家习见的书，向来被称为《知不足斋本列女传》，其实并非清代刻本。书中插图，刻得精美极了，一见即知其是出于徽派名家之手，其风格和汪廷讷的《人镜阳

秋》十分类似。难道其底稿也是汪耕所绘写的？至少其作者是深受了汪耕作风的影响的。每则故事之后均有赞语，却仍为墨钉，未刻姓名。疑是徽地编者刻成待售之物。曾见别一明代初印本，那墨钉上已刻了一个“汪”字。真诚堂不知何人，也可能就是汪姓。清印的《知不足斋本》已删去了不少有违碍的故事（像讲宋末元初的殉难的贞烈妇人的故事等），这个刻本都还完整地被保存着。

还有《玉玦记》和《红梨花记》（均约1600年刻）也都是徽郡人所刻，但为初期之作，故还有些与《目连救母》、《孔圣家语图》的作风相似，不像后来徽派名工所镌的精致了。

满族入关之后，徽派名手除了上述的黄子立在短期内仍继续活动之外，尚有鲍承勖的一家也继承了徽派的作风，在清初大享盛名。这将在下文述之，这里不多说了。

八　明末的木刻画
（1621—1644年）

所谓明末，指的是从天启到崇祯（1621—1644年）的二十多年的一个短促而多变的时代。这个时代的木刻画继承了万历的好的传统，已经是“四海一家”，不太容易看出地方性来了。北方的北京尚保存些古风，但在南方则建安、金陵和徽州的三大派似已经有合流的倾向，彼此互相影响着，彼此都向精致细密的道路上走。完整的“古典美”的作品随处都可以遇得到，即讲兵法、谈武术、论机械、述工程的书，其图像也都十分的精美，与诸画谱和小说、戏剧的插图无殊。这个时代是那样地一个追逐着“美”的形象的后边啊。因徽派木刻画家们在这时期的作品已见上章，本文只述徽派以外的诸地诸家之所作。但即除去许多至精

绝美的徽派名手的创作外，也还有很多的精良的作品可谈。

天启只有七年，在这七年里却产生了不少好的木刻画来。程宗猷的几部讲述武术的书，像《蹶张心法》、《单刀法选》（均1621年刻），其插图都是圆润丰满，引人入胜的，正像徽派木刻画家们的最好的作品。宗猷是新安人，疑刻者确是徽派中人，但不知其姓氏耳。茅元仪的《武备志》是一部大书，也刻于天启元年（1621年），凡古今兵法均已网罗殆尽，插图亦甚多而精，较之原书每有胜过数倍者，刻工不知为谁。

刘锡玄的《围城日录》刻于天启三年（1623年），是他记录自己的宦迹的书之一。虽尺幅而有寻丈之势，是木刻画里写战争大场面的珍罕之作。

晚一年所刻的《筹海图编》（1624年）也是一部兵家著作。其中插图种种，除了地图之外，人物形象大类《围城日录》等书，虽小小画幅而包纳了很多的人物，气魄甚大。

天启三年（1623年）版的《徐文长逸稿》，其卷首有徐文长像，刻得神采奕奕。明版文集多有著者图像，举此以见一例。

邓志谟的七种“争奇”，糅合了各种文体，为风月、花鸟、蔬果等等的幻想人物之间的争论作和事佬，像赋体，又像小说，自是创格。不过，引述历代故事，群书典故，大为臃肿，全不空灵。所附插图不少，刀法简捷，有粗枝大叶之感，大类金陵派初期的作品。今选入《蔬果争奇》一图为例。

《七曜平妖全传》亦刻于天启四年（1624年），是叙述徐鸿儒的起事与失败的。其插图的人物形象粗率而有大气魄，甚像富春堂诸刻。颇疑亦出于金陵木刻画家之手，其粗豪的遗风似仍未全失去。

汇编游记与文人记游之作此时亦大盛。其所附之插图，往往蔚为大观，甚是精美。记述一地名胜者有《金陵图咏》（1623年

刻)、《东天目山志》、《西天目山志》(均1624年刻)等,汇刻各地的游记者,较后期的有《天下名山胜概记》(崇祯六年,1633年刻)等。那些书的附图都是十分细致可喜的。把名山大川的实景,风雨晴晦的变幻,缩临为案头之书,所谓“可当卧游”的是也。作为导游,是不会引入迷途的,而作为真山实水的“写生”,在艺术创作上,也有很高超的成就。绘山川画而不一味地追摹古人,能够着重对景写生,这意义就很大。值得画家们进一步地深入探究之。

凌濛初所刻的朱墨本戏曲小说,乃是天启这时代的一奇。其插图除出于徽派木刻画家们之手的以外,可能有杭郡人之所作。像朱墨本《邯郸记》、朱墨本《董解元西厢记》(首有顾渚山樵即臧懋循的序,可能是臧氏所刻)、朱墨本《艳异编》等都是完整的美术创作,一拿上手就觉得是美好的,其“完美”是不平凡的。看那些木刻画家们怎样反复融汇着书中的意趣,而创作着那些清润秀丽和幅幅有其特色的画帙来,就会明白,画家们的本身也就像是诗人了。

赵邦贤疑是吴郡人,他刻了《词林逸响》的插图。那书分作风、花、雪、月四卷,木刻画家的赵氏就在那上面做文章。画面是干净利落透了,除了“美”,没有别的什么,一点一划都是不可少的,也不可能是更多。这是受有徽派的好影响的。

冯梦龙所编的《古今小说》、《警世通言》、《醒世恒言》三书,合之凡收宋、元以来短篇平话一百二十篇,每篇有二图,则共有二百四十幅插图,亦是浩瀚之作。这几部书都是吴郡书林叶敬池所刊,故作插图的木刻画家们亦当出于吴郡。这时,吴郡的木刻画已受徽派的影响很深,不像过去那末粗简了,也在追求着细致的与完整的美。虽不和徽派的杰作面貌全同,但自有其一番情调与意境,甚能传达出本文的意旨。其作者今仅知一郭卓然,

刻有《醒世恒言》的插图。

《新列国志》也出于冯梦龙之手，也是叶敬池所刊的，其插图足足有一巨帙，甚为丰富、复杂。写着那末错综复杂的春秋列国的历史故事，是很不容易的，要用多大的精密研究的功力，才能完成之。

吴郡叶昆池书林，似和叶敬池是兄弟辈。他刻了《南北宋传》，其插图则出于李翠峰的手笔。虽然受有徽派的影响，也自看得出吴郡派的本色。

萧山来元成作的《两纱剧》（后附《挑灯剧》），当在杭州刊刻，其插图，疑也出于杭州木刻画家之手。此时杭州深受徽派名家的陶冶，它本地也造就了不少的人才。在其中，项南洲是最重要的一人。南洲一署仲华，与徽派诸家合刻了《吴骚合编》。他自作的插图，则有《李卓吾评西厢记》，张深之刊陈老莲画的《北西厢记》，《剑啸阁西楼梦》、《燕子笺》、《诗赋盟传奇》和小说《孙庞斗智》等。他所作的木刻画细润清秀，刀工深透纸背，能不失画家的笔锋，足与徽派的诸大名家分庭抗礼。

崇祯二年（1629年）刻的《圣迹图》和六年（1633年）刻的《圣贤像赞》，比起明初的同类刻本来，反而显得有些逊色，虽工致，但气魄却不大了。

插图甚多的《盛明杂剧》（崇祯二年，1629年刻）、《禅真后史》（1629年刻）、《隋炀帝艳史》（崇祯四年，1631年刻）、《二刻拍案惊奇》（崇祯五年，1632年刻）、《柳枝集》（崇祯六年，1633年刻）、《宣和遗事》（约1635年刻）、《李卓吾先生批评三国志真本》（约1640年刻）、《西湖二集》（约1640年刻）等等，大抵都是苏、杭二地所刻的。这时的出版中心好像又移到这两个地方来了。那些书的插图都是多而且精的，风格十分相近，受徽派的影响很深。很可能，在那些不署名的木刻画作者们里，总还

包括着若干徽人吧。

在其间，《隋炀帝艳史》的插图，比较别致，图后的四周，均有图案式的“花栏”，其含义均与本文相吻合，意匠经营煞费苦心，与富春堂本戏曲的“花栏”的千篇一律者大有区别。人物图像也很完美，有几幅的气象特别画得好，似在他处所未见过。

《宣和遗事》的明刻本（约1635年左右刻）极可珍异。这个本子的插图尤可赞赏。叙述着道君皇帝的遭受，描写着水浒英雄们的出身，另有一番手眼与笔法。像徽派诸大名作那末尽善尽美，却又不是游丝似的那末纤柔，自具有一种豪迈气概，惜未找出作者的姓名。

《西湖二集》（约1640年刻）专集有关西湖的故事，演成短篇平话。但未见《一集》，不知是否性质相同。卷首也附有插图甚多。西湖景物已为嘉、隆以来的木刻画家们数数取之成为熟径了，但《二集》的插图却走了另一条路。也以西湖的湖光山色为背景，却注重在人物的描写，中心别有所在，意境便大为不同了。

《李卓吾先生批评三国志真本》（约1640年刻）的插图，是典型的吴郡派的历史故事画，和《新列国志》面目极肖，善于描写战士对垒、谋臣献计等等场面，人物多而头绪不乱。惟刻得有些苟简，似是急就章，凡是吴郡派的小说插图，除了“三言”之外，似皆有此一病。

这个时期所刻的小说，于上述的以外，还有很多。一百回本的《忠义水浒传》（约1635年刻）刻工至精，其插图为刘启先、黄诚之等所刻，尤见神采飞动，已见上文。稍后，则有一百二十回本的《水浒全传》的印行，这就是所谓杨定见本。其插图，前一百回几全抄袭刘启先等的所刻，后二十回乃自创为之。刻者署名刘君裕，他和刘启先年代相同，可能是同一个人，故不避袭用

之嫌。

《开辟演义》刻于崇祯八年（1635年），《五代残唐传》大约也是同时所刻，其插图都具有疏豪的作风，没有当时流行的精致的手法，当均是出于苏州派的刻人之手。

建安派的木刻画家们，此时仍有不少人保守着宋元以来的传统作风，为小说作狭长的插图。也很可能，他们只是翻刻"古本"而已。今所见者，有《评林西汉志传》、《全像三国志传》、《新镌全像东西两晋演义志传》、《全像水浒全传》及《英雄谱》等，都是简本的东西，价廉易售，于文学创作的研读，是有些损害的。

因为冯梦龙"三言"的出版，一时激起了短篇平话的创作热，凌濛初既写了《拍案惊奇》初、二刻，同时小说家们又纷纷写了《弁而钗》、《宜春香质》、《醉醒石》、《石点头》、《清夜钟》等等的短篇集子。凌著《拍案惊奇》两集，插图均精美无疵，因其拥有一批好的徽派名手也。《弁而钗》和《宜春香质》是秽亵异常的书，不值一提，但其插图大类《隋炀帝艳史》，每个"花栏"都有用意，作为图案画来看，是十分值得重视的，插画本也均甚美好。

《醉醒石》和《石点头》（均约1640年刻）均未见初印本，故其插图多模糊处，但就其大体看来，乃是苏、杭二郡的名作，因为多叙讲当代的故事，故其木刻画里，也保存了不少那时候的社会生活的景色。

《清夜钟》（约1644年刻）只存残本，但卷首的插图是完整的，刻得很精致，比之《拍案惊奇》来是不相上下的。刻者自署"黄子和"。

以当代的政治生活，特别是指斥权奸的罪恶的传奇和小说，在那时出现了不少。指斥魏忠贤的就有《斥奸书》和《喜逢春》

等，其插图纯是当代衣冠，所以也保存了很多史料，刻得较草率，殆以急于成书之故。

以曾为魏忠贤的干儿见斥于士大夫们的阮大铖，写了不少传奇，刻工均甚精良。《燕子笺》最流行，改场本最多。《春灯谜》有咏怀堂原刻本，那插图是气概不凡的，绘图的一定是一位名家，刻工也极意求工，有深远飞动之势。他是一位有不少造孽钱的官僚，所以，能够精益求精地梓刻自己的剧本。

《天马媒》、《荷花荡》、《花筵赚》、《鸳鸯棒》诸曲子，大抵皆刻于杭州，曲子总集的《古今奏雅》也是苏杭所梓的。已开始用圆形的图，在小小的数寸的图幅里，人物形象仍十分明朗活泼，大似建安版，不过，易狭长的图型而为圆形的，且刻得更为精工耳。

李正谟刻的《北西厢记》，其插图出于陈老莲手，亦是圆形的。曾得一残本，每幅插图皆只存其半或三分之一，已为醉心。想象其全幅，必更具惊人的大气魄。后获一全本，果然是幅幅精奇。老莲作的《莺莺像》是大幅的，半袒其肩胸，神情摇荡，意态如中酒，是最为大胆，也最为美好的杰作。以下都是圆图，未必皆为老莲所绘。但绘刻之工，无幅不好，特别是在每幅故事图的后面，均有一幅写意图，或山水，或竹石，或疏影横斜，或雪岭孤松，莫不是最好的宋人屏风上或纨扇上的小幅精品。明帝国没落期的艺术家们，特别像陈老莲，那么热忱地追逐于古典美或完整的美之后，那专心一志地学习古典画，取精用弘，变化出之，乃是他们成功的主因，因之，给我们留下了那么许多完美的艺术创作。他们是十分忠实于自己的创作的。

论述物理机械与水利之书，像《远西奇器图说录最》、《天工开物》；讲究土木工程之书，像《鲁班经》，为的是实际上的需要，都不能不有图以辅助文字说明的不足，其插图也是很精工

的。《奇器图说》（崇祯元年，1628年刻）为南京武位中刻。《天工开物》（崇祯十年，1637年刻）似是浙版，但很快地，这些书都有了一种或一种以上的新安版，插图更为精美了，但“机械”的图型却走了样，把齿轮都画成圆的，将桔槔的一头的压石给取消了，杨素卿本《天工开物》误人不浅。急于成书，不遑讲求实际，都是一心图利的出版家所为也。《鲁班经》的刻本甚多，今所见的最早本子是崇祯间（约1640年）刻的，其插图甚是精良，与后来诸本之粗糙不堪者大是不同。

徐光启编的《农政全书》是一部大书，陈子龙曾于崇祯十五年（1642年）刻之平露堂。《农政全书》是一部总结了到那时为止的过去农业生产的经验的，而且，更有新的东西，那就是“泰西水法”的介绍，和农民实际经验的采用。我们认为这确是一部空前的“富国裕民”的实用书，毫无空谈。其中的插图，丰富之至，刻得也很精良。这些图以切合实际需要为主，固不必多所雕饰。但其人物形象和农业生产情况的描写，却是十分细致而且动人的。

同样的一部大书《师律》为范景文所编，刻于崇祯十二年(1639年)，也是一部总集了过去的兵法和攻守之术的。其中插图不少，都是吴郡派的木刻画家们所作，细致而美观，同时，在各地还印行了不少讲兵法、讲“修攘”的书。像福建郑大郁的《经国雄略》就是一部包罗万有，讲究“治国平天下”的书，而尤以治兵为主。其中插图不少。这时，建版的声势已很寂寞。这部书乃是这时期典型的建版之书，稍振颓风。

北方的木刻画，比之苏、浙两地，似没有什么好的成就。但有一个太监金忠，却编了两部大书，一部叫做《御世仁风》，一部叫做《瑞世良英》，都充满了插图，差不多都是以图为主，以说为辅的书，因之，稍振北派木刻画的声势。《御世仁风》讲历

代贤君的故事；《瑞世良英》则述历代名臣的故事，像这一类“君鉴”、“臣鉴”之书，明代出版了好几部。金忠这两部书，算是很通俗的，故事本文，还用白话文再讲说一道，其插图，工整而不甚生动。看惯了江南的至精绝美的木刻画，把北派的比较“木讷”的东西再度拿了出来，不免有些相形见绌。不过，北派的木刻画销声匿迹已久，有此整齐工致的成就已是难能可贵的了。

南方刻的《慈容五十三现》，写的是观世音幻形度世的种种图像。崇祯间（约 1644 年）的原刻本，精极了，差不多可以说是各式各样的美女图集，集合了古今绘刻仕女画的技巧，而一一地呈现于此。有好些画法，是十分新鲜的，有很大的创造性值得注意，不应该仅仅当它为宗教的宣传画来看。其中，还有一幅西洋男子像，也就是观世音的幻像之一，其实，却是从西洋（英或法）的木刻某大臣的肖像翻刻的，只不过在图旁，照例地点缀上鹦鹉、净瓶、柳枝而已。

这时候差不多无书不图。万历时代的风气尚未消失。民间日用的百科全书，像《诸书法海》是附图甚多的，妇女读物的《绿窗女史》的卷首，也有很精美的插图。甚至像历史书《历朝捷录总要》、尺牍教科书《一札三奇》等，也都附有插图，只是为了装点门面，别无什么用处。

明末，还出现了不少长方形的供给叶子戏用的厚纸做成的种种“叶子”，其上必绘刻种种成套的故事或景象，也都刻得甚是精良。陈老莲、黄子立合作的《水浒叶子》盛行一代。此外，还有像《婴戏叶子》，《戏曲图叶子》等等。这些作品虽为木刻画里的小品，却也是吴、杭一带艺人的精心着意之作也。

九 彩色木刻画的创作
（1594—1934 年）

中国的彩色木刻画的创作，和她的木版印刷及木刻画的发明相同，乃是世界上最早的。究竟彩色木刻画发明于何时，我们已不能知道。但用朱墨两色套印的书，则起源甚早。远在元代的后至元六年（1340 年）印行的《金刚经注》就是用朱墨两色套印的。在明代，用蓝墨印的书笈也不在少数。像嘉靖本的《便民图纂》，活字本的《墨子》，万历末的《泰兴王府画法大成》都是蓝印的。在印刷上使用彩色颜料，恐怕是相当普遍的。到了天启时代（1621—1627 年），湖州的凌、闵二家就大量的刷印朱墨二色的或朱、墨、黄、蓝四色的评点的古书读本了。明末版的《今古舆地图》也是用朱墨两色印刷的。但彩色木刻画却未曾出现过。凌氏所刻的传奇，插图上的题字用过朱色印刷，曾见过一部《程氏墨苑》，说是彩色套印的，也不过是把二十八宿真形图上的“奇字”，用朱墨刷印出来而已。但过了几年，终于把《程氏墨苑》的彩印本寻找到了。这部书藏于天津陶氏。我为要读它，特别跑到天津去。的确，其中一部分的木刻画是用彩色刷印的。这恐怕是今天所知道的最早的彩印木刻画了（万历二十二年，1594 年）。

仔细地一页页地翻阅看，不厌求详地把有彩图的木刻画都记录了下来，并录下其所使用的色彩。工作了两天，才告完成。这时，我们才知道，最早的彩色木刻画是用很原始的方法刷印的。正像明代所流行的在黑白的木刻画上涂染上金碧辉煌的颜色一样，《墨苑》的编者程大约，也在他所刻的木版上，按照应该渲染的色彩，如树干要用棕色，树叶要用绿色等等，涂刷上各种颜

色，然后加以刷印。因之，他用的还是同一块木版，不过是在木版上先涂刷好彩色，然后再印刷出来，而不是于印刷之后，再在纸上着色的。这方法比较复杂，困难也多，同时要用好几支彩色笔在木刻画上涂抹着。如果相隔的时间过久，则早时涂染上去的某种彩色就已干燥，印刷不出来了。故常常有或浓或淡，时润时枯之失。总计全书用彩色印刷的只有五十多幅，其中较精善的不过十多幅而已。其余的，不是彩色单调的，就是印刷时有败色。这是最初期的试验，其失败是难免的。

但因为程大约在《墨苑》上的大胆尝试，竟激起了此后的彩色木刻画的大量出现。就在不久时候，文人学士们开始用彩色来印刷“诗笺”了。——从前也有雕花、印花的诗笺，却都是单色的。新安黄一明刻《风流艳畅图》（万历三十四年，1606 年刻）也使用上了彩色。但未见原书，不知是否仍为《墨苑》式的。

万历间出版的一部《花史》（不知是否此名，我曾得到残本一部），其彩色刷印的方法，则完全与《墨苑》相同。各式各样的花卉，都用其原来的颜色涂刷上去，叶子则用的是绿色，葵花用黄色等等。但其所用的彩色，并不怎么鲜艳，这是因为初期试用的原因。不知究竟是程大约仿效了它，还是它袭取了《墨苑》的？这书的编者不详，刻工也不署名。但其与《墨苑》为同一时期的作品，则可以相信。

最初期的彩色木刻画，有这两部书作为“典型”的范本，是足够说明我国的这个印刷技术的发展的历程了。初期的尝试之作，总不免是比较原始的、粗糙的。但他们是如何地具有惊人的创造性，如何能大胆地力求实现这个试验啊。

进步得很快。不知什么人又从这个原始的彩印技术上加了种种的改进。饾版套印之术发明了。最初，大概只是用在印刷“诗笺”之类。并未成书。到了崇祯末（1643—1644 年），胡正言刊

行他的《十竹斋书画谱》和《十竹斋笺谱》，彩色木刻画的基础才算完全奠定下来。

胡正言字曰从。上元人。同治《上江两县志》（卷十六）云："官中书舍人，戴本孝题其九十授经图诗云：传家在春秋，筹国蕴忠孝。竹素金石文，颉籀探壶奥。"然他的《十竹斋印谱》却又自署为海阳人。盖他本是徽人而寄籍上元的。李于坚云："其为人醇穆幽湛，研综六书。若苍籀鼎钟之文，尤其战胜者。……时秋清之霁，过其十竹斋中，绿玉沉窗，缥帙散榻。茗香静对间，特出所镌笺谱为玩。一展卷而目艳心赏。信非天孙七襄手，曷克办此！曰从庄语余曰：兹不敏代耕具也。家世著书，不肩畚耜，忆昔堂上修髓之供，此日屋下生聚之瞻，于是托焉。何能不私一艺而耻雕虫耶?"（《笺谱》序）这话，说明了胡正言是经营出版事业的。他刻过不少书，同时，也造笺、治印。和当时在南京的士大夫们时相往返。年至九十以上方卒。他在艺术上的成就是高的。这两部彩色木刻画集，《书画谱》与《笺谱》不仅在彩印木刻的技术上创造了许多新的东西，而且，后来的彩色木刻也竟没有超过他的。我们可以说，这两部书足以表现中国木刻画史上最高的成就。他开辟了一条新的道路，特别是"饾版""烘花"之术，"后来"是很难"居上"的。

所谓"饾版"，就是用好几块的木板，拼成一幅图画，每块使用一种颜色，按次序逐渐地刷印起来，就成了一幅五彩缤纷的彩色木刻画了。这方法未必是胡正言创造的，但他对这个方法必定有所改进，有新的贡献，是完全可信的。"饾版"之难有三：一在仔细观察画稿，把原画的色彩分析得十分明白透彻。然后像"分色镜"似的，把每一个不同的彩色，都画出一张不成画的画稿来。可能会有七八张到十多张这样的分析出来的各色的画稿。二是刻工们按照这些各种画稿，一笔不苟地照式镂雕出来。每一

画稿是一块木板，形状各别，大小不同。三是印刷者把那些不成画样的各个木块对照原画，仔细地观察研究，哪一种颜色应该先刷，哪一种颜色应该在第二步再套印上去等等，然后，才把应该先行刷印的那一块木板，按原画的部位，粘定在工作凳上（今所知的是用膏药粘的，因其不会移动），刷上那一种彩色，加以刷印。印毕，再取来第二块木板，又仔细地对照原稿，反复试印，反复移动，直到完全吻合原画的地位为止。每一块木板，刷印时都要如此的再三再四的试印。所以一幅彩色木刻画的成功，不知要绞尽了多少印刷工人们的脑血。

“拱花”之术可能是胡氏的新的发现，那就是说，在白纸上有某些形象不用颜色来表现它们，而将凸版的木块衬托在纸下，用木椎来敲打，使之成为浮雕的样子。像天空的白云，桥头的流水，白色翎毛的仙鹤，红花绿叶的脉纹等等，都可用“拱花”的方法，将它们显露于画面上。这个方法使彩色木刻画的内容与情调更加丰富多样，而且增加了表现的功能。如果不是用“拱花”之术，那末，凡白色的东西，在白纸上就没法表现出来了。这个发明虽然后来不大推行采用，却仍是一个很有天才的发明。

《十竹斋书画谱》屡经后人翻刻，弄得面目全非。但其原刻本实是精美异常的。凡分八集，每集用蝴蝶装，装为二册，在这煌煌巨制的十六册里，差不多每一幅画都是清隽耐赏的。飞鸟的姿态是活生生的，花卉的颜色是鲜艳欲滴，蔬果是晶润饱满，各有特征，兰花是箭叶披拂，幽花吐香。梅、竹二谱尤为精彩。梅谱极尽了“暗香”、“疏影”之致，缺月黄昏，一枝横窗，那意境是幽悄悄地，若微闻暗风送来清香。“竹谱”也刻得纵横得势，豪放异常，大类手绘，不像是硬木块上雕出来的。

《十竹斋笺谱》印行于崇祯末年（1644 年），似是集合了十竹斋历来所镌的“诗笺”而汇印成册的。在技术上，较之《书画

谱》似又更进一步。“拱花”之术在《书画谱》里不曾用过，在这里却大量地使用了。《书画谱》的范围很窄，只限于花鸟果木，梅竹兰石，但《笺谱》则范围广大得多了，眼界大宽，以至包括了不少的古人韵事嘉言。其表现的方法，则完全推翻了陈陈相因的“据事直写”的死硬的刻法，而运之以精心，施之以巧术，灵活清空，脱尽俗套，却又表达内在的情调和故事的主题，毫不失之虚幻不切。《笺谱》凡四卷。第一卷收“清供”、“华石”、“博古”、“画诗”、“奇石”、“隐逸”、“写生”等，共六十二幅。像“画诗”那样地以画写诗，是《书画谱》里所未曾有的。其中云影波花皆用“拱花”法印出，尤为匠心独运。“隐逸”十种，写古逸士列子、韩康、安期生、黄石公、陆羽诸人，是很成功的写“人物”之作。第二卷收“龙种”、“胜览”、“入林”、“无法”、“凤子”、“折赠”、“墨友”、“雅玩”、“如兰”等，共七十七幅。其中“无花”一套，凡八幅，全用“拱花”之术，初视无物，细看乃知其精。“凤子”八幅是彩色套印的最美艳的种种蝴蝶的飞翔之态。第三卷收“孺慕”、“棣华”、“应求”、“闺则”、“敏学”、“极修”、“尚志”、“伟度”、“高标”等七十二幅，全是人物画却通体不着一个人物，全用象征之法，以一二器物代表全部的故事，如写季扎解剑，则只画了一把宝剑，写陈蕃下榻，则只画一榻之类。这是一个创造性的画法，未必要推广，却是一种聪明异常的技巧。第四卷收“建义”、“寿征”、“灵瑞”、“香雪”、“韵叟”、“素宝”、“文佩”、“杂稿”等，共六十八幅。“素宝”和“无花”相同，也是以“拱花”术压印出没色的古鼎彝圭璧之类，这类“素宝”、“无花”大约最适宜用于“诗笺”，以其不碍挥毫也。“韵叟”八幅，以简笔法写种种动态的人物，着墨不多，而人物的神韵直跃然纸上，可算是此时最好的人物画之一部分。

为胡正言作画稿的，有高阳、高友诸人。可能他自己也会

画。在这里，刻工是难于独显身手的。彩色木刻画是一种集体的创作，从画家，画“刻稿”的人，刻工、印刷者，至少是有四道关口，可能还有一位指挥者，或出主意者，像胡正言者，参加在内，缺一不成，合作得不好也不成。这说明了彩色木刻画的传统为什么不容易继承下来，更难于发扬光大的一个原因。这个彩色木刻画的高峰是不容易让后人爬登上去的。

受了胡正言的影响，清初的笺肆或出版家也印行些“笺谱”，像《殷氏笺谱》（约1650年）《萝轩变古笺谱》（约1670年）等。《殷氏笺谱》迄未见到原书。《萝轩变古笺谱》则有复刻本。《萝轩》是康熙时人翁嵩年所辑。他号萝轩，固以命名。他们的彩色木刻画的刷印方法，全仿之胡正言，没有什么新的创作，不过其工致精彩处却能追得上《十竹斋》。

在这个康熙时代（1662—1722年），另一种新的彩色木刻画的方法创造出来了。最早的创造这个方法的，当是《湖山胜概》一书的作者。这部彩色木刻画集，专门描写西湖及钱塘江的景色，作者当是杭州人。他不用当时流行的“饾版”法，他以黑色线条的木刻画为主，先将刻好的黑色画刷印出来，然后，再以不同的木块刷印上不同的彩色。仿佛是用手着色的，其实却仍是刷印的，效果很不坏。康熙十四年（1675年）出版的《西湖佳话》，其卷首插图，也用了这个方法，但更进一步，有的地方，使用了没骨画法，像一道红抹的晚霞，像暴风雨将来时的乌云，却都径行刷印上画面去，不用任何黑线。这方法似较好。因此比较更显得丰富多样。

《芥子园画谱》在康熙十八年（1679年）出版。这是享名极盛的一部书，一向视为中国木刻画的代表作。但原刻初印本极为难得。一般所见到的也只是“依稀仿佛”的后印本或翻刻而已。这个《画谱》专讲究画山水之法。为之作画稿的是王概（字安

节)。在这部画谱里，也附有若干幅的彩色木刻画。那是属于《湖山胜概》和《西湖佳话》一类的。其彩色是后来刷印上去的。技巧并不高明，但部分袭用了《西湖佳话》式的印法，就显得比较突出。但这一类的彩印方法，后来却并没有什么人继承下来。这是很可怪的。可能已被认为比较幼稚而被舍弃了。

“芥子园”是李渔（号笠翁）的花园。他在明末，已以写作戏曲出名。《笠翁十种曲》传遍天下，演唱者不绝于时。但他的才能不止于此。他是多方面的，也能布置园庭和内室等等，总之，是一位高才的“清客”之流。他的想起刻印这部《芥子园画谱》可能是偶然的。因为这几位画家的朋友，他们积存了不少画稿，他便一时感到兴趣，发起刊印。在古时，好事之徒往往会成为有创造性的成就的人。他们不墨守成规，因之，便会有新的道路发现在其前面了。题作芥子园甥馆沈心友刻，沈氏是笠翁之婿，可能是托名于他。

《李笠翁评本三国志演义》出版于此时的前后（约1680年）。其插图乃是了不起的彩色木刻画里的巨作。每一章都有二图，总在二百个图以上，是用彩色刻出的。这个工程够多么巨大。不使用彩色原也可以，因为黑线条的木刻插图，已经是很完整的东西了。但李笠翁却别出心裁，把一块块的红色、黄色、蓝色等等，按照着应该渲染上去的颜色，再行套印上去。如此，图中的两个人物，一个穿了红袍，那一个就穿上黄衣了。活像用手着色，其实却是套印。这样的彩印方法，较之《湖山胜概》型，似又进步了。想出这样的办法来可能是摹仿着许多儿童、少年们惯把小说插图涂上了各种彩色的举动。

《芥子园画传二集》出版于康熙四十年（1701年），分四卷，是梅、兰、菊、竹的四谱，作谱者是诸升和王氏兄弟等。经营刻印者也是李渔的女婿沈心友。他仍以这个为广大读者所知道的

“芥子园”的名义，进行着出版事业的活动，是有很大的方便的。《二集》的彩色木刻画，使用着各种不同的方法，像《梅谱》、《菊谱》都用的是彩印本《三国志演义》的办法，先刻好了黑线条的木刻画，然后再套印上颜色。套印时，有了深浅浓淡之别，且有两种颜色紧接地印在一块的，效果甚好，不像《三国志演义》插图那末呆板板地，看得出是后来着色的。兰、竹二谱尤为光彩照人。兰谱多半用深浅的黑色渲染烘衬着，虽是一色，却具有多种颜色之感，即所谓“墨具五色”者是。竹谱里有朱竹，有嫩绿色的竹丛，均有浅深，且都用的是“没骨画法”（兰谱也是如此)，更显得与出自画家画笔之下者无异。

《芥子园画传三集》也是同一年刊出的（1701 年)，只有二类，一是花鸟，二是草虫。作者也是王概昆季，经营出版者仍是沈心友。像初集、二集一样，把作画的秘诀说得很详细，有一半篇幅是指导初学者如何入手的。难怪《芥子园画传》是那样流传遍海内外了，是被当作学习中国画的教科书之用的。彩色木刻的花鸟与草虫图，占了两本，有的用“饾版”法，有的用“没骨画法”，有的用《西湖佳话》型的方法，综合诸方，而并不显得乱。盖使用了各式各样的技术，而均能得心应手地纯熟地指挥如意，是需要很大的功力的。

乾隆间（约 1750 年左右）盛行着《怡府笺》，大类《十竹斋笺》。纸幅的下角刻有精致细巧的彩色木刻画。其实未必都出于怡王府，可能是当时南纸店盛行的一种笺式，现在还存在不少，但迄无合印之为“笺谱”的。其图型纤巧异常，“饾版”、“拱花”，式样翻新，有许多尚是十分新颖可喜的，方之十竹斋笺，无肯多让。

乾隆版的小型的《耕织图》（约 1750 年刻)，乃是刻《棉花图》的方承观所刻印。坊肆间每传有彩印本《耕织图》，踪迹之，

则皆是用康熙版着色者。此真是双色套印者。远山远树，则用蓝色，余者皆用墨色，二者套印，乃显出深浅远近之景。这方法似前人未曾用过。亦是一创作也。图的上方，有康熙、雍正、乾隆三帝的诗。据说是为了制造“耕织图墨”而刻的，故是小型的 。

此后，经一百二三十年，彩印之术不传。直到清末（约1900 年），方才有好事之徒，刻印彩色诗笺，相与传赏。画家们也开始为诗笺作图。1910 年到 1930 年间，此风尤盛。旧样翻新，无式不备。林纾、姚华、陈师曾辈，无不乐为厂肆挥毫。齐白石诸人亦均为小幅画稿付之刊刻。1934 年，鲁迅和我，乃择其尤佳者，编为《北平笺谱》一书。凡六册，入选者近四五百笺。此乃五十年来彩色木刻画之一大总集。不仅总结了前人的事业，也开启了新派的先路。今日北京荣宝斋的日新月异的彩色木刻画的出产，就是在这个基础上发展起来。不承前何以启后？此足以充分说明继承与批判地接受民族的文化艺术遗产的重要性。中国木刻画史当以此书的旧账之总结了。

但尚须一提及十年后（1943 年）成都郑氏的业绩。他也将其所刻的彩色诗笺，集印为《成都诗婢家笺谱》，其中多袭用《北平笺谱》的资料，但也有其新的创作。

彩色木刻画的发展，是断断续续的，自从彩色本《程氏墨苑》出现于 1594 年以来，已经有三百六十多年的历史了，中间几经中断。今日则承前启后的工作做得很好，而且已经到了发扬光大的阶段。彩色木刻画的前途是光辉灿烂的。

十　清代早期的木刻画

（1644—1795 年）

所谓“清代早期”，指的是从顺治元年（1644 年）到乾隆六

十年（1795 年）的一个半世纪。在这一百五十一年里，木刻画是走着下坡路的。顺治时代和康熙初年，继承了明季的遗风，作品尚生气勃勃，也产生了些新的技术上的改进与创造。康熙之季，在皇家主持之下，刊刻了好几部大书，其中木刻插图，丰富异常，一时呈现了“夕阳无限好”的气象。雍正以后（1723 年后），生气乃渐趋萧索，以乾隆六十年（1795 年）所刻的《八旬万寿盛典图》和康熙五十二年（1713 年）所刻的《万寿盛典图》对看，二者之间的精粗美恶立刻就可以皎然明白了。康熙版的《盛典图》是那样地整严不苟，而乾隆版则几类草草成章而已。大势所趋，难于挽救。虽以“十全老人”的赫赫威势，亦以“日薄晻暟”，无能为力了。

安徽人萧云从字尺木，是一位大画家，与梅清等，同为皖画派的开山祖。他曾在顺治二年（1645 年），写了《离骚图》，又在顺治四年（1648 年）作了《太平山水诗画》。这二帙均曾付之木刻。不知是否在歙刊刻的？但刻工们仍均是歙人。可见徽派的流泽遗风，尚未澌泯也。《离骚图》是云从有感而作的，故画得古雅深沉之极。其中《天问图》最为古艳，加之与精良的木刻画者汤复的合作，遂成为十七世纪中叶的一部大杰作。其后，清帝曾命门应兆为之补绘若干图，乃是云从的舆台，实难与之相匹配也。

《太平山水诗画》凡四十三幅。总图一幅，揽其大势。次为当涂十五幅，又次为芜湖十四幅，又次为繁昌十三幅。太平山水甲天下，几乎无处不是明秀深邃的。云从以满蕴问天之泪的遗黎，于青山绿水之间，挥写着故国山河之思。就山水画而论，云从此作，可以说是集古今山水画法的大成。自吴道玄、李思训、王维、关仝、荆浩、巨然、郭熙、郭忠恕、李公麟、陈居中、马远、夏珪、钱选、黄公望、倪瓒以至沈周、唐寅诸家的画意，无

不取之为己用。故或绵绵深远，或仅残山剩水的一角，或烟雾濛濛，或嶙峋骨立，或泼墨成幅，或淡简数笔。以古人为己用，而不为古人所用。是“写生”的大杰作，是现实主义的精品。古人的种种画法不过恰恰用来表现当前的实景耳。木刻画家们署名者为刘荣、汤尚、汤义等三人，皆是能手，刻细致的画幅不太难，刻古雅的人物也不太难，但刻绵远豪放的山水画则为难中之难。能将作者的笔触所至，或刚劲尖利若钢锋，或软嫩和润若流水的，全部不失毫厘地传刻出来，非能手中的最强者不能胜任愉快。我们看这部画册，其中的许多幅，简直像新出于画笔点染的，不能信其为木刻画也。

吴郡的文人们在这时仍在创作传奇，召集良工，刊其所作。大作家李、王的剧曲，其原刊本刻得甚精。仍是明末流行的圆形图，意境甚为深远，兹举《占花魁》（约 1650 年刻）一戏的插图为例。同时梓行的其他诸家的剧本，像《载花舲》、《广寒香》、《珊瑚玦》等，也均附图，其刻工便显得粗率些了。《珊瑚玦》并非翻印本，不知为何刻得特别简率，与当时的风调全然不同。殆是地域不同，刻工未精之故么？

朱圭这是个时代的骄子。他是吴郡人，以木刻画为业，在康熙七年（1668 年），到北京为刘源刻了《凌烟阁功臣图》，精雅绝伦，顿时声誉雀起，大为时人所重。在康熙二十九年（1694 年），他又为石濂和尚刻了《行迹图》。其后，在康熙五十一年（1712 年），他成了皇家的木刻画作者，为清廷刻了煌煌巨制的《耕织图》。这图的绘者为焦秉贞，是一位有大名的画家。刻者于朱圭外，还有一个梅裕凤，可能也是一位吴郡派的名手。更为浩瀚的是《万寿盛典图》。这部《万寿盛典》凡一百二十卷，刻于康熙五十二年（1713 年）。其卷之四十一至四十二为“插图”，是一幅长到一百四十八页的弘伟的长卷子。绘者初为宋骏业，后

由王原祁等补成之，镌图者是朱圭，可能不是出于他一个人之手，而是集合许多吴郡名手，在他监刻之下完成之的。这卷子除写皇家的卤簿仪仗外，并把当时北京的城内外的社会生活，民间情况的形形式式，都串插进去了，是重要的历史文献。绘者固尽心竭力以为之，刻者也发挥其手眼的所长，精巧地传达出这画卷的意境来。在美术史上，这样长的绵绵不断的画卷，是空前的，其所包罗的事物景象的多种多样，也是空前的。从山水，花卉、界画、人物到马、牛、道、释无一不有，该有多么大的魄力和修养才行啊。朱圭使这样的巨制，化身千百，成为不朽之作，而他自己也随之而不朽了。我们老祖宗的魄力之大，往往出人意外。不要说政治、经济、文化的建设，就是艺术创作也往往是高人一等的。像这样的弘伟的长卷恐怕世界上是不会有二的。

李渔的《笠翁十种曲》传遍天下。明末，已刊出几种，风行一时。顺治间又刻出了好几种。《玉搔头》是顺治十五年（1658年）刻的，刻工名蔡思璜。他又为笠翁刻了小说《无声戏》。刻李笠翁曲的还有一位王君佐，他也刻了《曲波园二种曲》。我想，他们大约都是苏派或杭派的名手，这些书的插图都很有意致，尚存明季的风度。笠翁的《巧团圆》也是顺治间（约1660年）出版的，其插图也甚精致。惜未能全得笠翁十种曲的初印本，未能一一稽考其插图的刻工有若干人。

上文提到过的鲍承勋，乃是徽派木刻画家里最后的大匠之一。他刻了《秦楼月》传奇那个《二分明月女子像》，其长身玉立的绰约之姿，大类老莲的莺莺像。惟更似欲“乘风飞去”，以其衣袂飘举如仙也。邹式金的《杂剧三编》的插图，也是承勋所刻，那便是规模更大的作品了。绘者为曾之约，以一人之力，而镌刻的那末内容复杂的众多剧本的故事图，是较之以众力成之的《元曲选》插图远为功力艰深的。他在顺治十四年（1657年）又

为李藩写的《太上感应篇图说》刻图。《太上感应篇》的刻本多极了，附有插图的也不少。宗教信仰被抛弃、被淘汰了，但那些服务于它们的美好的艺术作品却是永生的。在其间，鲍承勋之作要算是首屈一指了。康熙间玉池子印行他的《扬州梦》传奇，其插图题："吴门顾士琦写，旌邑鲍承勋子摹。"不自署其名，而但题曰"旌邑鲍承勋子"，可见他的名气在当时是很大的。

《蠡史》刻于康熙十年（1671 年），刻工精细生动极了，不必说画意是醉人的，即玩赏其刀笔的清圆活泼，亦足以令人留恋不舍。

《西厢叶子》（1671 年刻）、《息影轩人物》（1673 年刻）、《贯虱篇》（1679 年刻）、《三国人物图》（1679 年刻）都是以人物图像为主题的木刻画，其中，《三国人物图》刻得最有精神。这是一个袖珍本，题作"四大奇书第一种"，当是毛氏评本的原刻本。每一个人物，连衣褶都仔细考究，刻得灵动异常，不肯苟简一笔。

劝善书一类，为了便于宣传，易于动人，往往附有多量的插图。于鲍氏所刻的《太上感应篇图说》外，在康熙时代这类书刊行得不少。当然这对于当时的统治者是十分有利的。承宣堂刻的《圣谕像解》（1681 年刻），卷帙甚巨，其人物形象十分典雅，大似丁南羽作的《养正图解》，恐怕也是有心要仿拟它的。但笔路过于精细，有些显得板涩，因之，便没有《养正图解》那末明快可喜了。《文昌化书》（1686 年刻）、《关圣帝君圣迹图志全集》（1693 年刻）和《阴骘文图证》（1719 年刻）的插图，都刻得很工整细致，但缺少的却是活泼的生气。也许，这一类劝善书的插图本来就很难施展出木刻画家们的才能的。只是《文昌化书》的插图，却要比其他的高明些，它颇富于古趣，有老莲、尺木之风。

倒是关于记述一场战争的，像《闽颂汇编》（1684 年刻）；记载自己半生的，像《西堂年谱图诗》（1694 年刻）；赞颂一地胜迹或一己游踪的，像《避暑山庄诗图》（1711 年刻），《白岳凝烟》（1714 年刻）；宣扬一次使命的，像《中山传信录》（1712 年刻）等书的插图，能显得十分的有精神，主要地因为它们都是“现实主义”的作品，并不是凭空构想的，故其内容都有着落，有筋骨，有血肉。《闽颂汇编》的图，人物虽小而神情逼真。《白岳凝烟》则取景至佳，镌工绝精，尤为其中的白眉。

《无双谱》刻于康熙三十三年（1694 年），是金古良撰，图凡四十幅，自《博浪椎》到《庶无愧》，皆表扬民族里忠贞不屈，有气节，有操守的英雄人物。作者的寓意是深远的。其图镌刻极精，每幅图之背面，别有一幅图案式的饰图，也具有与本图相呼应的用意。

《晚笑堂画传》为闽中画家上官周所绘，刻于乾隆六年（1741 年），都是图写历代独立特行之士的，大类金古良的《无双谱》。刻工严谨精细，有几幅，更具有活泼生动之概。以木刻的人物画而论，在乾隆一代里，这部《画传》算是上乘的了。乾隆二十年（1755 年）刻的《百美新图传》所写人物图像也颇精，图凡百幅，故名“百美”，都为历代著名的名姝美姬。作者名王翙，字钵池，曾供奉内廷，作山川草本，鸟兽昆虫，而尤工于人物。二书的刻者均未知何人。

四雪草堂刻的《隋唐演义》（康熙五十八年，1719 年刻），卷首附有插图甚多，为王同文所绘。亦是典型的苏州派的小说图，和《新列国志》等的插图不大相殊。图意甚佳，而刻工则稍感草率。

《图书集成》一万卷（约 1720 年），用铜活字版排印，是陈梦雷竭一生之力编辑成者。雍正乃攘为自有。其中插图，包罗万

有，独用木刻。每图各有来源，视其来源的良窳，决定其翻刻之图的好坏。大都精致则有余，生动则不足。原是实用之图，本非美术创作也。

雍正版的木刻画很少见。《天下有山堂画艺》刻于雍正二年(1724年)，其插图甚呆板而无生气，较之《芥子园画传》，实有大小巫之别。不过，其作者为一画家，讲述画“兰”、画“竹”之道，尚有一番可听的道理。

《十八经同函》的引首，可作为清代藏经的插图的一斑。此书刻于雍正十三年（1735年)，其引首之图实在不见得高明。只是因为那工作是清人一代的大工作之一，故选入一幅。

《造像量度经》刻于乾隆七年（1742年)，是一部讲究雕塑佛像的很好的入门书。虽是说塑造佛像的，却是第一部有系统地见之文字的研究“人像”塑造术的。其间的尺寸比较，最为精确。书题“清内阁掌译番蒙诸文西番学总管仪宾工布查布译解”。则原是“有本之谈”，非我国艺术家的创作也。木刻插图甚精。这是“非图不明”的书，故当以图为主。

同年刻的《豳风广义》是专讲农桑之术的，附了很多木刻插图。这类书也是必须有图才说得明白的。是北方刻的，故工整得很，却没有什么活泼气象。

比这部书规模更大的是同年（1742年）刻的《授时通考》。这是依据了徐光启的《农政全书》而更增入些资料而编成的。其中插图，多袭《农政全书》之旧。

以木刻画来表现园林风景，名山胜迹的，在这时风行得很，自皇家以至士大夫，有大力者无不为之。乾隆十年（1745年)，皇家刻了《圆明园四十景诗图》；乾隆二十年（1755年)，又刻了《盘山志》，都是北方的木刻画家们所作的，矩行规步，谨严谨工，有点像实物的照像。但南方木刻画家们在同时所作的东

西，像《扬州东园题咏》（1764 年刻）、《听松庵竹垆图咏》（1762 年刻）、《天台十六景图》（1767 年刻）等就完全不同了。也是“现实主义”的写法，但比较生动活泼得多，有气魄，能抓住事物的特点来写，而不是死板板地对景实写。《天台十六景图》为鲍汀所刻，细润流丽，不下于《太平山水诗画》。不知他和鲍承勋家有没有关系。方观承的《莲池书院图咏》（1765 年）虽刻于北方，而尚为工致活泼。他是一位好事之徒，喜欢刻书，上文所说的蓝墨套印本的小型《耕织图》就是他所设计的。所以，这部《莲池书院图咏》也不大类北方的传统的风格。

很弘伟的两部皇家刻印的大书：《南巡盛典图》（乾隆三十一年，1766 年刻）和《八旬万寿盛典图》（乾隆六十年，1795 年刻），是此时代里北方木刻画里的巨作。《南巡盛典》凡一百二十卷，叙述乾隆帝南巡时所经各地的风景名胜等等。其插图应该是变化多端，景色不同的。但作者对于不同的景色都只以同样呆板的手法应付之，千篇一律，毫无精神，也毫不显出各地域或各名胜的特色来。《八旬万寿盛典》是用木活字排印的，但其插图二卷，则为木刻。不知绘者为谁，刻者为谁。其布局取景，抄袭康熙板《万寿盛典图》而稍加以变化，例如，易暖帽为凉帽，以符季节之类。刻工殊简率，不及康熙版远甚。

《皇朝礼器图式》刻于乾隆二十四年（1795），是乾隆时代皇家所刻书里最富丽精工的一部。书凡十八卷，插图极多。绘图者为门应兆、冷鉴、刘墀、苏廷楷、章佩瑜、余鸣凤六人，皆如意馆中的画师们。所谓“礼器”，就是衣冠服饰和卤簿仪仗之类，也就是一代的文物衣冠制度。历代均有这一类书，惟图皆失去。明代的图尚存一部分，但只是写本。清代的典章制度却赖此书以传。每一件东西都描绘得极精、极确，这是丝毫苟简不得的。

乾隆诸臣编辑《四库全书》时，曾将其中比较重要而传本较

少的书用木活排印出来。这就是《武英殿聚珍版丛书》，共刻了一百三十多种。其中多附有木刻插图的，像《王祯农书》，像《墨法集要》（1775 年刻），像《武英殿聚珍版程式》（约 1775 年）等都是。其木刻画虽不甚工致而较为活泼有生气，特别像《武英殿聚珍版程式》，描写活字排印的情况，最为详尽，也极为生动。是极好的一段印刷史的记录。经营其事业者是金简，他也是一个会出主意的人。

乾隆十五年（1750 年）出版的《西游证道奇书》为汪憺著。在许多《西游记》的注释里，这一部比较少见。卷首附有人物图像十七幅，这些图像，像唐僧、孙悟空、猪八戒等，都是群众所熟悉的。明刻《西游记》附插洋洋洒洒的二百幅细图，这时却只能刻入十多幅的大型的人物图像了，可见木刻画的衰落，一般的作者已不那样地重视木刻插图，也并不精心加意地去设计那些插图了。约同时印行的《三国演义》的插图，也只是聊备一格而已。程氏活字印本的《红楼》（乾隆五十六年，1791 年），卷首也附有木刻插图，那些人物图像是相当生疏的，并不十分工细，却很有分量，是这时代里的好的木刻画。我们第一次在这里和贾宝玉、林黛玉的书中人物的图像见面，是感到亲切的，兴奋的。

《写心杂剧》包含十六剧，为徐爔所作。这是一部自传式的戏曲，直出自己的姓氏，过于质实，反而觉得拘束无味。事事见实情，便没有什么戏可做了。每剧附木刻插图一幅，也都为自己写照。虽刻得不很精，但因为表现了实情实事，倒可资参考。

“竹谱”的书刻得特别多。这时印行的一部《写竹简明法》（1792 年），是蒋和编绘的，并没有什么出色惊人之处，只是刻得还很整洁而已。

十一 清代后期的木刻画
(1796—1911 年)

所谓清代后期指的是从嘉庆到清末(1796—1911 年)的一百十多年间，木刻画在这时期倒比较地有声色地复兴起来了。主要是南方的繁华和各地士大夫们的提倡，因了地方经济的繁荣，广州派的木刻画也开始问鼎中原了。后起的上海，邻近苏杭，得风气之先，也有了较大的成就。

吴人顾修刻了好几部木刻画集。《读画斋题画诗》出版于嘉庆元年(1796 年)，为这个时代开辟了先路。这是以木刻插图为主的一部书，以图画来记叙自己生平的经历，而题诗其上。图是现实主义的作品，画得比较灵活，处处讲究背景，便显得有变化。自这部自传式的木刻画集的出来，影响极大，"学步"者不少。《读画斋偶辑》刻于嘉庆十四年(1809 年)，是搜集了清初诸老的写真图卷，缩临为这个木刻画集的，可作为儒林掌故读。像《渔洋载书图》等，都是读者所喜看的，以简御繁，把线条来表现渲染精细的画卷，只能存貌求神，得其依稀仿佛而已。

《汪氏墨薮》刻于嘉庆二年(1791 年)，是《方氏墨谱》、《程氏墨苑》同类的书，绘刻得很精，刻工当即出于造墨之地的徽郡，惟多小品，想象力不够，与《墨谱》、《墨苑》相比较，显然有大小巫之别。

皇家刻的书，此时少下去了，但在质量上却颇高，像《皇朝职贡图》刻于嘉庆十年(1805 年)，所模写的外国人民的生活情况，已不复是"瞎子摸象"了。是费了一番考索的工夫的，是现实主义的，与明人之多取《山海经》中人物以冒充之者，大为不同。《授衣广训》刻于嘉庆十三年(1808 年)，是专门讲述"织"

之事的。向来“耕织”皆并提同列，这书独专谈“织”，是因“织”事也渐渐地繁琐起来，非“附庸”于“耕”所能解决的了。自种棉，采棉以至织布成衣，皆有木刻插图，以助说明。图是北方所刻，但还算生动。

《泛艖图》刻于嘉庆二十四年（1819 年），也自传体的木刻画集，惟以纪游为主耳。图刻得相当精，远在《南巡盛典图》之上，因此是有设计有经营的创作，而彼则只是“但求无过”之作也。《盛世良图纪》刻于道光五年（1825 年）、《花甲闲谈》刻于道光十九年（1839 年）、《鸿雪姻缘图记》刻于同一年，都是同一类的以木刻图来记叙自己生平的，都刻得很精彩，可考见当时的生活实况。在其中《鸿雪姻缘图记》凡三集，卷帙最为浩瀚。不知这类书还出了多少，这里只是举其最著者耳。仕宦者经历的行踪与事迹往往甚为广阔、繁杂，他们的记录，因之，便也很有用。

《忠义集》刻于嘉庆二十年（1815 年），是一部《人镜阳秋》似的书，但气魄没有那么大。《二南训女解》刻于第二年（1816 年），是以木刻画为辅助的妇女读物。这二书的插图，刻得都还生动。

“画谱”的书，有嘉庆十年（1805 年）刻的《墨竹新谱》，有嘉庆二十三年（1818）刻的《芥子园画传四集》，有道光四年（1824 年）刻的《百蝶图》，有道光十八年（1838 年）刻的《悟香亭画稿》，有同治三年（1864 年）刻的《盼云轩画传》，有同治五年（1866 年）刻的《梦幻居画学简明》，有同治十一年（1872 年）刻的《芥子园书画》，有光绪二年（1876 年）刻的《纫斋画滕》，有光绪末年（约 1900 年）刻的《茜斋小品》等，一时举之不尽。《墨竹新谱》实无甚“新”意，只是介绍画竹之法，并刻出自己所画之“竹”而已。《芥子园画传四集》是补前

三集之不备的。在前三集里，山水、花卉、虫鸟都有了画谱，独缺人物。这个《四集》就是专讲究绘画人物的方法的。虽也题“芥子园”，其实与“芥子园”的李渔乃至其婿沈心友全无关系，其年代是完全不相及的。谈画人物的书最少，周履靖的《无形道貌》之外，就要算是此书了，而且谈得十分仔细，方法也很科学。刻工很精良，是编者自己设计、经营的吧，故毫不潦草塞责，而一切精致。《悟香亭画稿》包罗甚广而篇幅不多，只是画家自己的画稿的传刻本而已。《纫斋画滕》和《茜斋小品》等书性质也与之相同。《百蝶图》则是一部空前之作，曲尽蝶的飞翔之态。过去，帐楣与衣服上常绣有“百蝶图”的。莫非此书就是其范本么？说起刺绣的范本来，这一类的木刻画集是很多的，我就收集了好几种，以鞋样、肚兜、荷包一类的绣样为最多。是实际应用的，普及于人民之间的东西，较古的刻本已不容易找到。《盼云轩画传》也是一部专刻作者他自己的画稿的。《芥子园书画》刻得还不坏，也是补前几集之不足的。有画“走兽”的部门，这是前四集所未有的。

最应该注意的是《梦幻居画学简明》一书，这是郑绩的作品，为初学者讲明画学，附以很多的木刻插图。那些举例的画稿，有不少是很高明的创作，非复仅仅摹拟古作。有的用烘托的方法，把主题特别突出，应该认为是作者的新意匠的结构。这里是有“东西”的。它是广东省的出版物，代表了广州派木刻画家的最好的成就。

最早的广州派木刻画可以追溯到道光四年（1824 年）梁廷枏的《小四梦》的插图。这些插图，都是本地风光，当时服色，与徐爔的《写心杂剧》之画很相似。在这里，已可看出广州派的木刻画家的风格是不平凡的。于布置人物图像时，煞费一番经营，而同时又是手眼纯熟，刀法甚精的。在清末出版的《粤东葺

胜记》（1899年）和这里附录的《宋王台秋唱图》（1917年）上，都可以看出这个好的传统还一直继承了下来。

人物画的传统，在文人画里，已经少见继承，但在木刻画家们却从来没有中断过，就在这个时期，两部煌煌巨作的《吴郡五百名贤图传赞》和《古圣贤像传略》，刻印出来了。前者约出版于道光五年左右（约1825年），后者出版于道光七年（1827年），二书均是吴郡人顾沅编辑的。《吴郡五百名贤图》曾同时刻石，有墨拓本。此书则是木刻的。试设想：浩浩荡荡地把古今五百个名贤，逐一地刻出图像来，那工程够多么弘大！古来收罗古名贤的图像为一书的，当以此书为最广最多的了。《古圣贤像传略》则为专刻吴郡以外的历代名人像的。这些图像，应该是“有本之谈”，不知要费编者多少岁月的搜访、收集、考订、摹写的功夫呢！

张士琚是金陵人，他写的《云台二十八将图》，刻于道光二十六年（1846年）。虽是薄帙单行，却很下一番苦心经之。是人物画里的上品之作。大似刘源的《凌烟阁功臣图》，刻工也很良好，惟未署名。又见有《云台三十二将图》的，也是他所作的，刻得也极精，只是多了四“将”，内容不殊。

《练川名人画像》刻于道光二十八年（1848年），也是经心刻意之作。张岱的《于越三不朽图赞》迄未见原刻本。此书则仿效了它，刻得甚为精工，每个画像都有来源。

《任氏四种》为王氏所刊，担任镌木的是蔡容庄，至任氏的《列仙传》、《剑侠传》出，则人物画之作，又别辟一新天地了。此二书均刻于咸丰七年（1857年）。古貌、古衣冠，古色古香，骤见之几疑为陈老莲的大手笔。一冠一履，一人一物，乃至一几一剑之微，莫不出之以细心，运以精意。谁能说“今”不如古呢？即置之于木刻画的黄金时代的万历、崇祯的作品里也可称是

上乘之作。

《东轩吟社画像》刻于光绪二年（1876 年），改琦的《红楼梦图咏》出版于光绪五年（1879 年），刻得至工极精，能够完全不失去改氏的清秀玲珑的作风。这是江南木刻画家的大杰作之一。未知刻者为何人。《秦淮八艳图》刻于光绪十八年（1892 年），虽也刻得很精好，但较之前作，未免稍隔一尘。

以木刻画来模写一个园庭，一地胜迹的，此时也有之。《文园十景》印行于道光二十年（1840 年），是写实之作，但还不怎么板涩。《桂林山水》印行于咸丰间（约 1860 年），却写得很质实。《峨山图说》刻于光绪十五年（1889 年）也是一部对景写生之作。但从这二书里完全看不出“桂林山水”，峨山胜景是怎样秀拔惊人来。还有不少同类的东西，这里只是举一些典型之作而已。

广州版的《镜花缘》，刻于道光间（约 1830 年），卷首有插图，全为人物图像，每像的后页，有图案式的装饰画。与李正谟本的《西厢记》有些相类。这些装饰画，使书中插图顿时显得活泼有劲起来。作者于此是颇费一番惨淡经营的功力的。其他的小说图，像光绪六年（1880）年刻的《水浒全图》，光绪七年（1881 年）刻的《三国画像》，都是离书独立的美术作品。也颇有可观的地方。

实用的书，像《治蝗书》（同治十三年，1874 年刻）与《海宁塘工图》（光绪七年，1881 年刻）里所有的木刻画，本不为壮观美饰之用，没有必要刻得十分精美。只要不发生错误，切合于实际应用就好了。这里是做到了正确合用的目的了。惟在木刻画史上仍自有其地位。

海宁蒋氏别下斋刻的《阴骘文图证》（道光二十四年，1844 年刻），号为三绝，最为世人所艳称。就其木刻插图论之，的确

是上乘之作。人物形象，生动而有变化，线条细致而不板直。想督工的人一定是很懂得艺术三昧的。同类的“通俗”宣传的书或读本多极了，像《孝友图说》（1871 年），《蟾宫第一枝》（1877 年），《广日记故事》（约 1900 年），是其中比较刻得细致些的。

道光二十六年（1846 年）在广州印行的《番汉通书》，在中外文化交流史上是一部十分重要的实物例证。其卷首附有插图若干，像火车图、轮船图等，都是第一次介绍到中国来的。以后，这类书出了不少，但大都以铅字活版印刷，其插图也往往改用照像刻版了。

十二　年　　画

“年画”是在新年的时候黏贴于门上、室内墙壁上作为装饰品之用的。正像地主官僚阶级用古代的或当代的名人书画来饰壁一样。不过，人民只是在新年的时候才除旧换新，只是一年一度的事情，不像地主官僚阶级的时时更换或按季节更换新花样。所以商贩们的叫卖“年画”总在岁尾年头。它们大量流行于广大的人民之间，为他们所喜爱喜见，山巅水涯无不到，穷乡僻壤无不入，是流传的最为普遍深入的东西。年画的价格是相当低廉的，故能大量的生产，大量的销售。因此，也便不得不用木刻。在从前的日子里，当农人们，手工业的工人们，或城市里的小商人们，到了旧历年尾，农事空闲了，工作已经停顿了，或买卖稍稍有些赢利，他们便赴市集上置办些过年的东西，穿的或吃的，在那些市集上也陈列了不少花花绿绿，足够诱引起人民的爱好艺术的心，足够诱惑他们去购买。他们在那些年画前面欣赏着，徘徊审视着。他们再三地考虑着。正如在一个绘画展览会上一样。如果囊有余钱，或节省下别的钱来，便选择几幅他自己所喜爱的，

或他家里的老老少少所喜爱的年画，买了带回来。这样的艺术品，带回家后，常常引起了全家妇孺老人们的欢呼，拥挤在一块，欣赏着，批评着，家庭里顿时现出无限的生气与喜悦。那一年也过得十分的愉快、幸福。但有更为穷苦的贫雇农或学徒，无家室之乐的，却没有力量能够享受到这样的乐趣，但也能在雇主或师父家里分享到一些艺术的喜悦的气氛。

年画的题材都是广大的人民所喜爱的题材。当然要以人物为主，尤其是人民们所熟悉的民间故事与生活。那些题材可分为几类。第一类是神佛像。或是关羽，或是观世音菩萨，或是厨神，或是财神，或是门神，或是鲁班（土木工人们所崇拜的祖师）等等，这是在欣赏艺术的作用里带着实用的宗教信仰的成分在内的，也是家家所都要具备的，所要带回去供养的。多半也在年尾改换了新的，而也可以随时在纸店或杂货店、香烛店里买到。

第二类是吉祥画。像《岁朝图》、《迎喜图》等，都是描写新年里家庭的欢乐的游戏生活的，是及时的应景的图画，像《大庆丰年》、《百子图》、《渔翁得鲤》、《五子登科》、《麒麟送子》、《寿字》、《仙芝祝寿》等，则是封建社会里人民所欣羡的多子多寿多财富的吉利的颂祝的图画。

第三类是都会生活画。像《三百六十行》、《万年桥》、《普济桥》、《阊门》、《庆春楼》等，皆以都市繁华，人物众多，熙往攘来，行业各别为主题，足以使宁静的乡村中人见了为之神往。

第四类是风景画。像《西湖十景》、《栈道积雪》等，也是足以扩大见闻，把名山胜迹收在眼底而沉醉于自然景色的秀美。

第五类是故事画。像《武松打虎》、《赵匡胤千里送京娘》、《蔡文姬》、《白蛇、青蛇》、《刘阮入桃源》等，那故事都是人民所熟悉的，那人物也是人民所喜见的，使他们如重温旧梦似地看到一出所喜见乐闻的戏曲的演唱。

第六类是人物画。像《美人弄鸟》、《美人围棋》、《二美弄猫》、《二美奏乐》、《童子游戏》等，大抵画的中心题材为美女与儿童，特别是古装或时装的美人，更是男、女、老、少所共同欣赏的。

第七类是花卉动物画。像《盆兰》、《花篮》、《瓶花》、《柘榴》、《佛手》、《松下双鹿》等，也是人民所喜爱的。他们有爱好花鸟虫鱼和其它动物的心情，是能够欣赏那些不易见到实物的生动的图像的。同时，也带些祝颂喜庆的彩头儿。

第八类是此外的种种景物，风俗画和表现民间生活的以及带些幽默讽刺的画幅。像《雪中送炭》、《拜月》、《闹花》等，当然其间不免也有些黄色的下流的画。

年画题材的范围是如此的广泛，足以看出广大人民的艺术趣味是如何的宽广。但大都以“人物画”为主。它们表现了广大人民的生活，表现各时代的当时社会实相，是有丰富而深刻的时代性与人民性的，和元、明以后的封建地主阶级的画家们一味以山水、花卉、虫鸟为主题的绘画不同。那些画家们往往鄙视这些作品，以为俗不可耐，其实，却正是他们所不能创作出来的东西。许多民间的艺术家们埋头画“年画”，为广大人民的需要而创作，是伟大的工作，且也有了很好的成就，那是号称“画家们”所不能了解，也不能追踪的。

“年画”的色彩是浓厚的，是鲜明的，是丰富的，正适合于我国的优秀传统的人物画法，也正适合于广大人民的艺术的要求。有的年画的色彩是用笔渲染在墨色木刻之上的，也有只用深浅二道墨色印的，但大多数都是用彩色木刻套印的。年画的篇幅往往很大，最大的有 1 米以上长，0.5 米左右宽。像这样的大幅彩色木刻，是“笺谱”、“画谱”所未曾接触到的。比较起来，彩色木刻的笺纸和画谱只是“小品”而已。它们不是粗涩的、草率

成章的作品，有时是很细腻的精工细刻，有时是豪放不羁的大块文章，大红大绿，是其特色。

年画的创始是很早的，也许和木刻的创始是同时。最早的单帧印行的《大圣毗沙门天王》像，在五代晋开运四年（947 年）就印施流传。这些佛像是作为人民供养之资的。虽然不能就说是正式的年画，但性质是很相同的，也许就是年画的开始。

年画是实用的东西，是人民作为新年饰壁之用的。一旦黏贴上去之后，经过一年半载，往往是损坏了，即不损坏，第二年也要换贴上新的，故极少能够保存下来。古代的年画几乎全部已经失传。但近代的作品，还有些被刷印之肆或好事之家保存着而为我们所见到。而明末以来，番舶商船尝有携带这些年画到日本去的。日本人则视作艺术品而保存着。今日所知的明末及清初的好些年画，多藏于日本。黑田源次曾经研究过冈田伊三次郎所藏“姑苏版”年画，而写作了一篇《支那版画史概观》，其特别着重于“姑苏版”。东京美术研究所出版的《支那古版画图录》所载六十一页图版，其中有四十一页图版是“姑苏版”的年画。现在可考知的最早的年画要算是这一部分的作品了。其次，则我们也搜集到了数百幅近代的各地的作品，年画的历史是约略的可以论述的。

甘肃黑水城出土的《义勇武安王位》和《四美人图》正好说明了年画的两个方面。其一帧为宗教信仰者所供养的“神位”，其他一帧则是纯然为艺术欣赏之用的木刻美术画。

年画的需求数量很大，故很早就有了专门的刷印年画的坊肆。在出版年画的中心地，常是整个村庄的人全都从事于此业。他们独自成为一个系统，一个组织，与一般的木刻画家们不相厮混。他们不属于同一个团体或行业。一般的木刻画家们多半以镌刻书笈的插图为其主要工作，故与书笈的刻工们倒常常分别不

开。曾见清初所刻的一幅《西方净土图》，广及1.32米，长及1.20米，题“旌邑鲍守业镌”。图上充满了妙相庄严的诸佛菩萨和诸天神，是了不起的一幅规模弘大的创作。在年画，这恐怕是篇幅最大的了。这又是徽派木刻画家和年画作家的一身兼任的开始。不过，像这样大幅的年画，绝不是普通家庭所能悬挂出来的，还只是刻了专供佛教寺院供养之用的，并不能大量流行。更严格地说来也可以讲并不是“年画”，而是与水陆供养画同科的宗教挂画，所以，仍不应算入年画之列。

明万历二十五年（1597年）所刻的《寿星图》，乃是今存的明代年画的唯一例子。绘刻之工甚精，且涂上了各种色彩，更形鲜艳。

苏州桃花坞是一个出版年画的中心。许多专门镌印年画的铺子，都集中在那里，情况甚为热闹。桃花坞的年画，差不多销行天下，甚至流传到海外去。今所知的桃花坞作品，最早的年代是雍正十年（1732年），刻的是《苏州阊门图》。苏杭为天下繁华之地，把苏州景作为年画，是会诱引很多的欣赏者的。到了乾隆时代（1736—1795年）便大盛起来。但很可能在这些时之前，早已在生产年画了。有乾隆年款的姑苏版年画不过五幅，即乾隆六年（1741年）刻的《姑苏万年桥》，八年（1743年）刻的《百子图》，十年（1745年）刻的《姑苏万年桥》，又同年刻的《瓶花》和十二年（1747年）刻的《岁朝图》。其他，虽不写年款，但观其风格也可以知道是同时代的出版品，像《山塘普济桥》、《西湖十景图》、《雪中送炭》、《八仙庆寿》等等。这里有一个特色，像是受到了西洋画的影响，有了透视的画法。从利玛窦以来，西洋画法就介绍到中国来，乾隆刻的铜版《战役图》等，恐怕也给他们以激动。像桃花坞印刷的《西洋剧场图》就完全是西洋画的木刻翻版了，在阴阳向背，有远近，有明暗，这些新法，

未必能充分地融化在中国画里，因之，“新法画”究竟出现得不多，且只是“昙花一现”而已。

顾禄的《清嘉录》说：“吴志谓：门神彩画五色，远方多贩客去。今其市在北奇桃花坞。”到了清末，上海的新法石印的年画大量生产出来，便把桃花坞的年画营业完全抢夺去了。以至不能不销声匿迹。

扬州曾是一个贩卖年画的大市场。乾隆抄本的《仙庄会弹词》曾有大段描写苏州人叫卖年画的情形。这乃是大好的一个有关“年画”的史料，今引之如下：

“走往前边，只见一处之人，共来里一处。唔道做舍事务，原来苏州人，来里卖花纸。打开画箱，献过两张，水墨丹青老渔翁，老渔翁朵哈哈笑，赤脚蓬头戴笠帽，手里拿之大白条，鳞眼勿动还为跳。笔法玲珑手段高，苏杭城里算头挑，扬州城里算好老。只卖八个钱，两张只卖十六钱。献过里朵两张，还有里朵两张，《西游记》里个前后本，王差班里个大戏文。大净矮登登，小旦必必文，行头簇簇新，脚色无批评。杨戬三只眼，称为二郎神，托塔李天王，带领众天兵，哪吒手执火枪，脚踏之个风火轮。大闹天宫孙行者，太上老君炼丹炉。炼得那大猢狲小猢狲，逃的逃来奔的奔。唐僧西天去取经，一撞撞见之个老鼠精。献过里朵两张，还有里朵两张，松江来朵大种鸡，一只九斤王，一只黑十二，勿吃糠来勿吃粞，勿吃谷来勿吃米，猫儿一见空欢喜，王鼠郎也拖勿起。毛羽斩斩齐，头儿也傲带起，脚儿立来假山里，得到半夜里，呱呱之介为之啼。秤秤九斤半，斩斩四大盘，七八个朋友吃勿完。只卖得八个钱，两张只卖十六钱。献过里朵两张，还有里朵两张，金银龙凤四大美人。一张金姑娘

搭银姑娘，一张龙姑娘搭凤姑娘。金银龙凤四姑娘，四位姐姐一样长。周身衣服俏打扮，有话里朵有商量。头发乌云罩，眉毛湾湾交，面孔水粉桃，眼睛带点骚，鼻子像琼瑶，小嘴像樱桃。十指尖尖杨柳腰，手里抱个小宝宝。勿哭勿济嘈，是介出托托托来里笑。讨价银子值一千，羊肉只卖狗肉钱，烧酒只卖白水钱，只卖一百钱，打对折五十钱，拦腰一甩廿五钱，除掉零头念个钱，抽底拔数十八钱，收摊生意卖本钱，只卖十六钱。拕居起，房门浪当对联，大厨浪弃旧换新鲜，贴贴十来年，颜色勿为嫌，越看越新鲜，譬如吃碗浇头面。”

这是每个大城市的市集上都可以遇到的叫卖“年画”的情况。到了今天，苏州玄妙观大殿里，还是出卖各色年画的大市场。

北方的年画以天津杨柳青为中心。这个杨柳青的年画出版事业，大约起于明末，历史不衰，差不多成了家家户户的家庭副业。它所出版的年画，除了门神之外，以戏文故事为最多，《莲笙贵子》、《麒麟送子》、《万代子孙》等吉祥画也不少。我所见的，大都是用大红大绿的浓艳异常的色彩涂抹上去的。人民们喜爱这种富于刺激性的鲜艳的色彩。当然，也有“饾版”套印的彩色木刻画，但不太多。多的是，在单色木刻画上用手工将各种彩色渲染上去。有的涂抹得十分泼辣大胆，显出特别的粗豪的气氛来。还有第三种方式，就是彩色套印之外，还再加上手着的颜色。像白粉和金色，都是印不上去，非用手绘不可的。南方的桃花坞所印的仕女画多半是古装美人，北方的杨柳青所出的却是时装美女。这些仕女画和娃娃画乃是广大人民所喜见的。胖娃娃的年画不是到今天还是最受欢迎的么？上海出版的月份牌上的美女

画，不是曾流行得很久么?

沈太侔的《春明采风志》说:“画出杨柳青，属天津，印版设色，俗呼卫抹子，早岁，戏剧外，画中多有趣者，如雪园景、渔家乐、桃花源、乡村景、庆乐丰年、他骑骏马我骑驴皆是也。光绪中，钱慧安至彼，为出新裁，多拟典故及前人诗句，色改淡匀，高古俊逸。惜今皆不存，徒见俗鄙恶劣之一派也。”沈氏所斥的“俗鄙恶劣”的一派年画，却正人民所深喜的。文人学士们的什么“典故”，什么“前人诗句”，和老百姓的爱好全不相干。钱慧安所作的高雅的年画，今尚有存者，的确是“古淡”得不入时人眼。但他也画些戏曲故事画，像《庆顶珠》、《钟馗送妹》、《汾河湾》、《当锏卖马》等，这是在原来的杨柳青年画基础上站住脚的，所以，画得还很生动，能够流行。

在北方，还有石家庄，也是年画的中心之一。它的木刻画在抗日战争时期和解放战争时期，起了很大的宣传作用。把年画那样的风行到穷乡僻壤的工具，作为宣传的武器，是很早就实行了的。在中日、中法战争时，在义和团战役时，都出现过激励人心的木刻宣传画，那些，恐怕都是从年画作坊里刷印出来的。太行山区和延安都曾发展这种宣传性质的年画。特别是石家庄的木刻年画，在传统的基础上得到画家与版画家们的协助与合作，他们且为新木刻家们的创作刷印发行，因之，石家庄的木刻年画，有了更好的新的发展。

现在的石家庄木刻年画，其中心已移转到北京来。石家庄的若干好手，正在北京荣宝斋工作着。那些精美工致的年画，仍在不断地刷印着，发挥了很大的宣传作用。

山东潍县也是一个大量生产“年画”的地方。四川和广东也都有“年画”印出来，那些，是带有相当浓厚的地方性的了。

但木刻的年画，究竟是一年年的衰落下去。其市场几乎全部

为石印彩色所夺去。桃花坞是消灭不见了，杨柳青则改出石印的年画。那些石印的东西，仍是以石印的墨线画样为底稿，以传统的方法在其上渲染上各种色彩。完全用彩色石印的年画，那是上海的彩色印刷工厂里的产品，那些产品更适合于大量生产，大量倾销，故能处处深入，而夺尽了古老的木刻年画的市场。

在今天，我们知道广大人民需要的是什么。我们以工厂里的机器印刷术，代替了手工的家庭工业式的年画生产。只有这样，才能适应广大人民的大量需要。我们生产着大量的胖娃娃，拖拉机耕地，丰收，选举等等的年画，用的是十分鲜艳的色彩，不怕大红大绿。那样的火辣辣地逗人爱的色调，正是老百姓们所喜欢的，比之所谓雅淡的古色古香，更能动人，更能深入，更能适应今天的广大人民的需要。

木刻的年画，是否就此衰亡了呢？不，这个好的传统仍是坚持地被保存下来。木刻画是一门艺术，它是会永存、永生的。木刻的年画，在现在，和所有传统的木刻画一样，是掌握在艺术家们的手里。同样地，在这个古老的优良的传统的土壤上，会开放出更多种更美丽的花朵来。不论作为书笈的插图，作为年画，作为单独的美术创作，木刻画都是有它的广大而光明的前途。中国是创造木刻画的祖国。在创造木刻画的祖国里，现在的木刻画家们是知道怎样地继承这个民族的优良的艺术传统而将之发扬光大起来的。新的木刻画史，将会有更多的，且更为辉煌光亮的篇页。

（原载《中国古代木刻画选集》，
人民美术出版社，1985 年）

《中国历史参考图谱》序、跋

自　　序

我国史书，素不重图谱。《七略》只收书不收图。后世艺文之目，自《隋志》以下，递相因袭。故古人之图，日益亡佚而无纪。宋郑樵氏《通志》始创立《图谱》一略，其识至伟，诚屹然特立风雨不移之一二人也。樵云："见书不见图，闻其声不见其形；见图不见书，见其人不闻其语。后之学者，离图即书，尚辞务说，故人亦难为学，学亦难为功。"又云："辞章虽富，如朝霞晚照，徒焜耀人耳目；义理虽深，如空谷寻声，靡所底止。二者殊途而同归，是皆从事于语言之末，而非为实学也。以图谱之学不传，则实学尽化为虚文矣。"其言切中学者之蔽。宋人所刊《礼书》、《乐书》、《博古图》、《三礼图》、《营造法式》以及若干医书、佛典，均有插图。元明二代，则图之应用尤广，旁及小说、戏曲、类书（如《图书编》、《三才图会》、《事林广记》、《永乐大典》），琴、棋谱以及兵书、农书、地志、训蒙之书，无不附图。清代崇尚朴学，图谱之作，继起无人。然皇家所镌《图书集

成》、《万寿盛典》、《南巡盛典》、《皇朝职贡图》、《皇朝礼器图式》以及《避暑山庄》、《平回》诸图，犹称浩瀚。惟近代则图与书始鲜并行耳。史学家仅知在书本文字中计生活，不复究心于有关史迹、文化、社会、经济、人民生活之真实情况，与乎实物图像，器用形态，而史学遂成为孤立与枯索之学问。论述文物制度者，以不见图像实物，每多影响之辞，聚讼纷纭而无所归。图文既不能收互相发明之用，史学家遂终其生于暗中摸索，无术以引进于真实的人民历史之门。且如《三礼图》、《三才图会》之书，考订未精，往往凭其意象，向壁虚构。明人之作，多不注出处，尤为可疑，固未足引以为据也。尝见明末新安刊本《奇器图说》，所附各图，与原本校之，辄乖误百出。凡有齿轮，皆画作圆形，诚所谓差之毫厘，失之千里矣。翻刻当代之图，尚谬讹如此，况摹古乎！有盗掘古墓者，于金玉宝物则取之，于有关考古之小器物，不为世重者，则尽弃之。学者则唯知注重有款识之器物，而遗其重要图纹、形态；于碑版塑像，亦往往仅传拓其文字，而忽视其全形与图型。在此种非科学之发掘与整理之下，古之遗物，被毁弃者多矣。尝闻寿县发掘时，工人尽取鼎彝诸器，而于木格之有彩画者，则任意抛毁之。又古墓中尝发见铜环极多，闻皆古漆器之附属物，而原器则胥遭蹂躏矣。言之不胜愤慨！近二三十年来，考古之学大兴，我国乃渐有科学方法之发掘。而法、英、日诸学者，亦多专门之著述。时则地不秘宝，古藏大启，古器物、古文书大出不穷。周口店“北京人”之发现，仰韶文化、小屯文化之重见光明，乐浪古墓之开启，西陲汉简之获得，敦煌文库之整理，正仓院文物之研究，乃至各地史前遗址之相继发见，河南之洛阳、辉县、汲县、新郑、浚县，河北之易县，山西之浑源，陕西之宝鸡，湖南之长沙，安徽之寿县，浙江之绍兴，广东之广州诸地，亦迭有重要古器、古物之出土。论述

我国上古、殷、周、秦、汉、三国、六朝、唐、五代、宋、元史者，乃有文献足征之喜矣。而内阁大库之门既开，清代禁毁之书复大集，明清档案，内阁珍秘，亦均公开于世。加之以近代印刷术之进步，凡昔人所未得一睹之宝绘墨迹，鼎彝瓷皿，石像泥俑，壁画零缣，亦悉得传其真相。我人读Chavamne，Steine诸氏之书，安阳、乐浪、通沟、城子崖诸地之发掘报告，梅原末治之古铜器及舟车武器之研究，常盘大定之佛教史迹之巨编，云岗、龙门石像之摄影，以及《白鹤帖》、《泉屋清赏》、《东瀛珠光》、《爽籁馆欣赏》、《东洋历史参考图谱》、《故宫书画集》、《月刊》、《周刊》，与夫现代诸家之关于古器物之专著，殆有神怡心醉，应接不暇之感。以视数十年前，诸学者仅能以摩挲金石拓文自喜者，诚有幸生此代之欢欣！惟考古图版之书，多至千百，卷帙繁重，每非一般学者力所能致，且亦不能尽致。历史教学诸君亦尚有墨守旧规，未窥新地者。余因发愿纂辑《中国历史 参考图谱》一书，化繁为简，取精撷华，俾人人皆能置此一编，而亲炙于古人之实际生活。虽非专家之作，或可为入门之助。倘与当代历史教学诸君，有微末之贡献，则余所殚之心力，为得偿矣。

1947年2月1日

跋

收集小说戏曲和其它有插 图书籍将近三十年。曾把这些材料，选其重要的，编为《中国版画史图录》，在七八年中，陆续出版了五辑，二十册。在这之前，我所编的《文学大纲》、《插图本中国文学史》，以及《恋爱的故事》等书，都是有多量的插图的。为什么我对插图那末重视呢？书籍中的插图，并不是装饰品，而是有其重要意义的。不必说地理、医药、工程等书，非图

不明，就是文学、历史等书，图与文也是如鸟之双翼，互相辅助的。中国书籍附有插图的本来很少，甚至有两部《地名大辞典》，都不约而同地连中国全图也不曾附入！像这样的《地名大辞典》，照例是应该有大量的地图和城坊街道图，古迹名胜图等等的。为什么编辑者或出版者那末忽视插图的作用呢？我想，没有别的原因，主要 的还是图省事，怕麻烦；根本上，他们是忽视或蔑视了读者的需求，对出版事业不够负责。在许多历史书里，则更不易找到什么插图。而历史书却正是需要插图最为迫切的。从自然环境、历史人物、历史事件、历史现象，到建筑、艺术、日常用品、衣冠制度，都是非图不明的。有了图，可以少说了多少的说明，少了图便使读者有茫然之感 。过去的许多历史书，除了小学或一部分中学的历史课本里，偶然附有很简单的插图之外，许多中国通史，除了翦伯赞先生的《中国史纲》之外，几乎全都是不着一图。我在念中学的时候，就喜欢念历史。以后，对历史的兴趣一天天的浓厚。我曾经手抄过一部《史通》。对章实斋的《文史通义》也下过一番工夫。虽然没有能力著作一部通史，而对这个有文无图的历史，却是久已不满的。在抗日战争时期，我不曾买过一部日文书。日本投降之后，大批的日文书在书店里出现。我偶然去翻翻，有一次，见到一部石田干之助编的《东洋历史参考图谱》，觉得正是我们读中国史的人所需要的东西，便把它买了来。那里面，收集的材料相当丰富，特别是利用了莫利逊文库（即东 洋文库）的藏书，恣意的翻印了许多欧美来源的关于中国的图片，那些东西是我们久想见到而没有机会见到的。我很兴奋，翻读了一遍、两遍、三遍。我心里浮现一个幻想：为什么我们自己不来编辑那样的一部“参考图谱”呢？中国历史参考图谱由一个非中国人来编，总是隔了一层的。这是应该由我们自己来动手的一个大工作。我和朋友们谈到这事，和好些出版家谈

到这事。有的是漠然无动于衷。但方行同志和刘哲民先生却大力的鼓励我动手做这个工作。由他们邀集了十多个朋友们，各出资金，组织了一个《中国历史参考图谱》刊行会，立刻开始工作。谢辰生同志帮助我工作了一个时期。但大部分的工作都是我自己动手的，从选择材料到剪贴图版，编写说明。除了购备了一部分纸张之外，所有的资金都给我作为 购置参考图籍之用。在短短的七八个月之间，我的家里成为一个规模不很小的中国历史的参考图书室。我所搜到的有关考古、历史的文献图谱，特别是日文的和英文的，是大江以南最丰富的一个收藏。我利用着这些藏书，开始着手编写这部《中国历史参考图谱》，同时便开始发售预约。这是 1947 年春天的事。预计在 1948 年的春天可以完成这个工作，每月出版两辑，在一年之内把全书二十辑出齐。但着手之后，就觉得这个工作没有预想的那么简单，那么容易。首先是，必须把每一个时代的文献和参考图谱搜罗得相当完备。编辑唐代的几辑时，为了要找一部《东瀛珠光》，一部《西域考古图谱》和一部伯希和的《敦煌千佛洞》便费了很大的气力。这些书都不是仓卒之间所能得到的，他们是“可遇而不可求”的。幸亏沈仲章先生借给我一部《东瀛珠光》，南京图书馆借给我半部《千佛洞》，而《西域 考古图谱》也由某书肆得到了一部，总算把这几辑应有的资料，都收集得差不多了。类此的情形仍不时遇到。有时，为了一部资料之不能得到，只好暂时放下工作在等候。有时，知道某地方有那一部书，写信去借，却被拒绝了，只好千方百计的自己设法去搜购。除了极少数的书，因为实在不易得到，不能不改用他书转载的第二手资料之外，绝大多数都是能够得到手的。友人们的温情的帮助与书坊中老友们的代为竭力搜罗，是感谢不尽的。有一个时候，为了要买一部英国人犹氏收藏的中国瓷器、铜器、壁画目录，竟费了很大的力量在张罗书款。

总之，在这方面，我费的气力的确很不少；所受到的苦乐，也诉说不尽。如鱼饮水，冷暖自知。我明白：不把握到大批资料，不搜集到相当完备的文献与参考图籍，这编辑工作就没法进行。工欲善其事，必先利其器。在这里，“器”便是“资料”。而这工作，范围是那么广大，所涉及的学问又是那么多样而复杂。我不弄甲骨文，不弄铜器，对绘画也还没有入门。是新鲜的，是刚刚接触到的，却非抱着郭沫若先生著和日本著的好几部书下死功夫读完他们不可。这是足够兴奋的。当每一辑的“材料”收集得差不多的时候，便放 在一处，有时是几张桌子，有时连床榻上也都占满了，仔细的在那些“材料”里，选择出所需要的图片来。开始总是多选了三四倍。经过两次至三次的审阅，最后才决定要选用哪些幅。有时，踌躇不决，觉得这也好，那也好，究竟用哪一幅呢？要决定最有代表性的图片，是煞费工夫的。选得差不多了，便动手用刀、用剪子，有时也用到其他工具，把原书拆开，取出需要的图片出来。——原书总要损坏些。为了这，便在事实上不能借用图书馆的或私人们的藏书。——这时所选取的图片，还比实际需要的要多出一倍左右。把这些图片，逐幅的再仔细翻阅过，仔细比较，审视，并排比次第。然后，才作最后的决定，写好这一辑的目录。根据这目录，把图片逐一的加以拼贴。为了不使图片剪坏，有时，拼贴工夫是花费得不少的。拼贴成一张一张的或大或小的页子后，再贴上印好的每辑每页的页数及每一图片的号码。为怕有错，不惮烦的再仔细检阅过几遍。有时，临时发现图片选得有问题，便再行改换过；或前后次序不妥，便再行改贴过；或号码贴错了，竟全行改贴过。像这样的工作，从开头到末了，都是我一个人动手。在贴号码时，谢辰生同志和家里的人偶然也帮些忙。把这一张一张的已贴好的页子，交摄影处拍照。拍好照，才交珂罗版印刷所付印。珂罗版印刷，全是使用手

工的。为了设备不够，气候的寒暖和阴晴，都会影响到图面的好坏。工人们技术的好坏，配料和油墨的良窳，也影响到图面的清晰与否。有时，一张图版印好了，发现了“模糊”等短点，便重行制版。有时，原书图片本来模糊不清，只好设法另行访觅比较清晰的。实在找不到第二来源的时候，方才勉强的用上原来的那一张。这其间的每一过程，也都是我自己和印刷工人们商酌、讨论的。有什么缺点，特别是在技术上，都应该由我个人负责。当每一辑印成后，便开始写“说明”。在那么广泛的范围内，把每一种选用的图片，都多多少少加以说明，有时并加以考证、辨解，实在不是一件简单的事。有时，为了解释一个图片，曾费去了好几天的探索、翻检的工夫。有时，为了一二部参考书的不曾找到，便花费好几天的工夫在书肆、或在图书馆中寻找着。有时，竟因为实在找不到那一二部书，只好把“说明”的写作，搁置了下去。因此，当《图谱》出版了六辑之后，虽曾陆续又影印了好几辑，却都因为“说明”没有写成，不曾分送给读者们。同时，为了把所有的资金都花在购置参考图籍上面，开始显得有点困难起来，购纸和印刷的费用都要设法去借。在这时候，张葱玉先生的藏画不幸为人捆载出国，徒留图影，亟思印行。我便和他商量，由我替他印出，那便是《韫辉斋所藏唐宋以来名画集》。由于这个画集的出版，我便想起：何不把域外所藏的中国古画搜罗起来印出，一面记录过去被掠夺、被盗卖的情况，提高我们的警惕心，一面借以加强人民对于祖国伟大艺术作品的爱护心呢？在愤激的情绪下，便不顾一切的先把《西域记》三辑印了出来，这是把英、法、德、日帝国主义者们怎样在中国西陲恣意的掠夺我们伟大的艺术作品的面貌完全暴露出来的一部书。读者们的热烈的欢迎这部书，使我有勇气在一年半之内，把二十四辑的《域外所藏中国古画集》全部印了出来。为了方向的转变，注意力的

转移，竟使《中国历史参考图谱》的编辑工作长期的停顿了下来。预计在1948年春天可以全部完成的，到了1948年年底，还只是发行了四分之一。环境是一天天的恶劣了。在1949年2月，我不能不从上海出走到香港。在香港住了很短的时期，便到解放区来。编辑工作只好完全停顿。但实在是没有一天不在想把这工作结束了的。这实在 是一个沉重的债务，沉重的负担。读者们也督促得很切，责备得很严厉。在同年的冬天，我回到了解放了的上海的时候，又续编了好几辑印出。同时，把好些参考图籍带到北京来，以便继续工作。1950年的一 年，断断续续的都在编辑着。到了今年的3月间，总算把最后一辑编完。原来想在一年之间完成的工作，竟花了四个年头的时间才做完。对于读者们竟失了信用三年！这是我万分抱歉，万分不安的！但这三个年头的迟延，也不是完全没有补偿的。在这几年里，我见到的东西更多了，得到的资料也更丰富了。有许多过去不能得到不能见到的东西，差不多都可以得到、见到了。最可惜的是：近五千箱最重要的艺术品，最珍贵的出土文物，最有价值的历史文献，都被蒋帮在解放前运到台湾去了。在其中有无数材料可以补充这部图谱，有不少材料是从来不曾“见过天日”的，如今都没法收入了。但新近出土的文物，最近发现的文献，却是尽可能的把它们收入。有的若干辑，早已出版，新材料 却无法加入。将来还想于再版时加入，或另编“补编”若干辑，来容纳这些重要的新的资料。

这一部《图谱》得于现在完成出版的工作，完全依靠了读者们的帮助与督促，同时更要向四年如一日的许多位朋友们的热忱的帮助与鼓励致谢，他们是那样的在精神上、在物质上给我以说不尽的帮助与鼓励；特别应该提起的是方行同志，他组织许多同志们，成为这部《图谱》刊行会的骨干，在最困难的时候，不断

的予以支持；李健吾先生和刘哲民先生，他们是那么恳挚的给我以种种的援助。还有无数位的相识的与不相识的朋友们，都经常的供给我以重要的资料。像殷代的一辑，周代的二辑，李济之先生和郭宝钧先生便毫无吝啬给了我许多最可宝贵的出土文物的照片；汉代的二辑，夏鼐先生和曾昭燏先生便给了我好些从未发表过的图片。章伯钧先生则借给我一批关于太平天国及其他近代史的图片。这不仅是我个人应该向他们致谢的。还有许多朋友们所供给的“资料”，我都在每辑的“说明”里，一一的注明，不能在这里列举出来了。总之，这部《图谱》是合众力以成之的，依靠了大家的力量才能有了现在的成绩。假如有什么缺点，有什么错误，有什么不妥善、不正确之处，那却是应该由我完全负责的，选择与排比编辑之责都是由我个人动手的，我不能推诿任何一张图片、一句话、一个字的不正确或有错误的责任。为了学力所限，不正确或错误之点是不 能免的。在再版之前，希望专家和读者们能够多提意见，多赐批评，多予指正。像这样的一部书乃是属于人民的，也是现在所正需要的，决不是个人的著作，决不能使它有任何不妥善或不 正确或有错误之处存在。过去曾依靠着大家的力量完成了这么一部相当弘伟的书，现在更应该依靠大家的力量，使它更完美，更正确，更妥善，更无错误。作为一个编者，是诚挚的欢迎、接受任何正确的批评、指正与意见的。敬在此向所有的帮助者致衷心的谢意！

1951 年 5 月 11 日

（《中国历史参考图谱》，郑振铎编，
上海出版公司，1951 年）

《中国艺术展览会》序

中国古代艺术是值得夸耀的。有许多不朽的伟大的成就，不仅成为我国的最可宝贵的遗产，而且，到今天，也还可以在那里汲取若干重要的题材和技术而加以研究、采用，乃至有继续的发扬光大的可能。在绘画、雕刻二部门，虽然在近代是堕落了，而就我们所发现的汉魏六朝隋唐以来的壁画、图卷、浮雕、造像、陶俑来看，那成就是多么伟大！他们是在中国土地上生长出来的鲜艳无比的花朵，有浓厚的中国作风。就是受了犍陀罗影响的许多造像，也还带着很深的本土的技巧。那样的艺术的成就，是和埃及、巴比伦、亚述、印度、希腊、罗马、文艺复兴各地域各时代的作品，并肩抗衡，同是整个人类的创作的精英而永远垂之不朽的。瓷器和漆器是中国所独创的艺术品，很早的时候，就有瓷陶的踪迹。带釉的碎陶片，在安阳殷墟已经发掘到若干。今日所得的完整的漆器是周代后期的。汉代的漆器很精美，应用的范围也很广，汉代就有不少各色彩釉的陶器。到了晚唐，很精美的瓷器已经出现。宋代的窑址散布南北各地，各有其不同的作风，在形式上，在釉色上，在图案上，元明以来，都在不停的继续的进步着。清代康熙、雍正、乾隆一百多年，瓷器的发展已到了登峰

造极之境。漆器制造的技术也在不断的进步。宋代的“剔红”是新创的艺术。丝织品的发源地也在中国。新石器时代已发现有蚕茧存在。殷代已有绢。汉代的丝织品已极为精美。唐代的织锦，宋代的缂丝和刺绣，是艺术不朽的作品。毡毯的出现在中国也很早。纸张是和笔的出现差不了多少时候。笔的实物的被发现是在汉代西陲的戍卒屯防所（即所谓“居延汉笔”）。汉代的纸张也在同时出土，是比传说上的“蔡伦造纸”要更早一些时期的。青铜器和玉器的制作，在殷周二代最为流行。有相当繁琐的图案，但也有极为流丽精美的作品。珐琅器起源得较晚，显然是受着外来的影响。但在中国却加入了本土的作风和技巧。雕牙的技术，起源于殷代，历代都在发展着，到今天也还有专门的人在从事于此。木刻画起源于唐末。到了明末，而彩色套印的风气大盛。好些大 画家曾为木刻画绘作底稿，那成就也是很高的。在世界版画史上，是最早的创作，差不多与印刷术的发明是同时。在制作木器的发展上，中国也自有其很重要的贡献。还有，雕竹、匏器、墨与砚的制作，虽是小艺术，也耗费了很多的艺术家的心力，而有其很精美的成就。我们在这个展览会中国古代艺术品部分所陈列的，已包括了所有以上的艺术作品。出品的机关，有北京的故宫博物院、历史博物馆、北京图书馆、北京大学图书馆和南京的南京博物院和南京图书馆，其中有一小部分是文物局暂时保管的和私人的东西。过去国家所有的重要的文物，差不多都已为国民党反动派劫运到台湾去。这里所有的，只是他们存留下的来不及运走的和解放以来新收到的东西。由于中国中央人民政府对于古代艺术的关心和负责保护，新的发掘、新的发现和新的获得是很不少的，而且正在逐渐增加中，这里只是就现在保管着的，选择其中一部分代表作品，陈列出来，作为对于中国古代艺术有兴趣的友人们研究、欣赏的开端。中国和苏联的文化上的交流是极为

密切的，远在清初，帝俄政府就送给中国政府以大批的图书，那图书目录到现在还 存在着，清末，俄国的文学作品就开始介绍到中国来。苏联十月革命给中国五四运动以最大的影响。俄国作品大量的被译成中国文字出版。苏联的木版画和其他艺术作品、艺术理论也因鲁迅先生的介绍，而在中国青年们里发生极大的作用。中国的艺术作品，由于苏联人民的爱好，也曾在苏联流行着。古代诗人的作品有译成俄文的。鲁迅的创作，也已在苏联译出。现代的小说、诗歌，译成俄文出版的也已不少。两个伟大民族之间的文化交流，正方兴未艾。这个中国艺术展览会，一定将会在苏联发生了 很大的兴趣，而引起更亲密的了解与交流。我个人很高兴有机会参加这个展览品的选择工作。中苏两国的文化交流工作，在今后是会更发展起来的。敬祝“中国艺术展览会”的成功!

1950 年 8 月 7 日

（原载《文物参考资料》1950 年第 7 期特辑）

敦煌文物展览的意义

敦煌文物的展览，不完全是表白敦煌艺术的重要性，更不是报道敦煌文物研究所的辛勤工作的经过，这个展览是有其更深刻的意义与更重要的任务的。

敦煌的地位在甘肃省的西边，离开酒泉和玉门关还有不少路。从兰州到敦煌，有一条不很好的汽车道。离敦煌县东南二十公里，便是中国艺术文物宝库的千佛洞。这个千佛洞，从晋代（366 年）开掘以来，历经北魏、西魏、隋、唐、五代、宋、元，一直到清代，甚至到现在，都是西陲的佛教信仰者们的圣地。每年都不断地有信徒们到千佛洞“朝山进香”。不知什么缘故也不知在什么时候，这个圣地却为道士们所占有，而不是归和尚们管理。北魏及以后各时代，均有佛教信徒们继续地开掘洞窟，塑造佛像，在洞壁上彩绘图画，并施舍以种种的佛教经典、佛幡、佛画等等。经过一千五百年，香火不绝，彩绘常新。在五代和宋初，有张义潮和曹元忠，以敦煌为其政治的中心。五季兵戈扰攘，而这里却成为比较安定的文化的中心之一，发展着高度的艺术的成就。在北宋中叶，敦煌却和中原隔绝了。不知是哪一位僧侣，在这个时间，把千佛洞中的历代宝藏，一切可移动的文物，

像古文书的写本（汉文的和其他古文字的）、佛画、佛幡等等，封闭在一个秘密的复窟中，筑了一堵墙封塞起来。经过了九百多年，在1900年的时候，千佛洞的主持王道士，为了修理洞窟，在无意中把这个秘密的宝库发现了。这里有从地面上堆积得很高的古写本和古画。他并不知道这些文物的可宝贵。偶然取出几卷古写本给人看。于是发现宝库的消息便在西陲流传着。在1907年，替英国的印度统治机构在中国西陲工作着的匈牙利人史坦因知道了，便急急忙忙地带了一个中国通译蒋孝琬，跑到千佛洞来。他千方百计诱骗王道士，得入这个宝库，恣意拣选他所需要的东西，以很少数的代价，贿买了王道士，运走了二十四箱的古写本，五箱的古画和丝绣品。史坦因在伦敦皇家地理学会里，做了一次简短的讲演。这个重要的消息便传播到全世界，引起了更多的帝国主义的学者们的觊觎。紧跟着，法国的伯希和也到了千佛洞。他是懂得中国文字的。凡史坦因所漏网未取的东西，他都一古脑儿捆载而去。在把他所盗窃的敦煌文物安全运走之后，他带了极小的一部分汉文的古写本到北京来，夸耀于当时文人学士们之前。到这个时候，中国的学人们方才如梦初醒，知道了这个消息，也知道了这些文物的可宝贵。由罗振玉、李盛铎他们为首，经过当时的学部，行文到甘肃省，叫他们把王道士扣押起来，并把敦煌千佛洞宝库里所余的古写本等等扫数运京。在这个时候，甘肃省的大大小小的官僚们也开始知道这些古写本和古画的可宝贵，便一层层的盗窃篡取，只送了八千六百多卷的古写本到北京来。这些古写本存在李盛铎处很久。他又细心拣选了若干遍，把略略有意义的、有比较新鲜资料的古写本，全都攘为己有，而将当时认为不大有价值的佛经写本，留给当时的学部。把比较长的卷子，撕裂为二、为三，以凑足原来八千六百多卷之数。现在《敦煌劫余录》（陈垣编）里所著录的，凡可把数卷的残帙接连成

为一卷的，都是那时候窃取撕裂的赃证。这八千六百多卷的古写本佛经，现存北京图书馆。除了若干卷古佚经之外，实在可以说是精华全去了。过了几年，史坦因又到敦煌去，王道士还问他再要不要那些写本。他回答道："要的。"王道士便把以狡猾的手腕秘密保存着的若干卷古写本又卖给了他。伯希和、史坦因们还曾注意到千佛洞的壁画。他们对于这些古代的最高的艺术成就，也都是馋涎欲滴的。可是拿不走。他们无法剥下这些伟大的壁画来。伯希和便逐洞摄影，印出了六大本的《敦煌千佛洞壁画集》。这部书一出版，连这些不可移动的艺术品，也成为帝国主义者们的追逐的目标了。美帝国主义者来得晚，可移动的文物已经无甚可夺取了，便移其注意力于壁画和塑像上去。美国的间谍华尔纳第一次用胶布卷去了一四五、一四四、一四一、一三九号洞的精美无匹的唐代壁画二十余方，搬走了几尊最好的塑像。第二次，他准备功夫做得很充分，想以更大的规模，来掠夺北魏、西魏的几个时代的洞窟的壁画。但在这个时候，甘肃的人民们觉醒了，他们怒吼起来，把他驱逐了出去。这样终于依靠了人民自己的力量，制止住帝国主义者们的继续的掠夺。现在千佛洞的四百六十九个洞窟的无价的壁画还能够保存得相当的完整，完全是人民自己起来保护自己的艺术宝库的结果。

这个典型的例子，足够说明帝国主义者们怎样在中国予取予求地恣意掠夺我们文化遗产，也足够说明帝国主义者的魔手是无缝不钻地向我国到处伸入的。在经济、政治、军事、文化的明目张胆的侵略之外，连我国民族的最可宝贵的艺术遗产，他们也不肯轻易放过。那时在新疆方面，英、德、日和帝俄的势力也在积极的侵入。借着探险和搜寻古物为名，实际上干的是间谍和测量地势的工作，作为军事、政治的侵略的先锋队。这证明：艺术品的掠夺和间谍的军事、政治的作用是齐头并进的。叙述着敦煌文

物被掠夺的惨痛的经过，也便是叙述着一部我国近五十年来帝国主义侵略的惨痛史！这使我们提高了爱国主义的精神；这使我们感谢中国共产党和毛主席彻底地干净地扫除了百年来帝国主义的腥膻，使中国人从此站立了起来，绝对不允许过去的那么样被侵略、被掠夺的惨痛史的再演！只有人民政权之下，才能保护祖国劳动人民的最高的艺术创作与文物，而不令其遭受掠夺与破坏。这便是敦煌文物展览的主要意义。

敦煌千佛洞同四百六十九个洞窟，每个洞窟都有保存得相当好的历代的壁画和塑像。从北魏到元代，整整的一千年间，画家们和雕塑家们绵绵不绝地遗留着他们的弘伟无比的作品，在这西陲的洞中和壁上。这四百六十九个洞窟，上下蜿蜒，有四公里之长。若把这四百六十九个洞窟内的壁画联接起来，则足足有二十五公里之长。世界上哪里有这么伟大的一所美术馆或画廊存在着！这是我们不能不引为骄傲的！同时也使我们不得不感谢古代的艺术家们的绵绵不绝的努力，遗留给我们那么多、那么丰富、那么弘伟无比的艺术遗产！

在绘画史上，画人像与描绘社会生活的作品，乃是正宗、大宗、最主要的主题与内容。山水风景，并不能算是画家的最高的创作，更不用说翎毛花卉以至虫鱼之类的了。我国古代的画家们都是以画人像为其主要的工作的。相传屈原入楚先王庙及公卿祠堂，见其壁上图画着古贤圣怪物行事，便呵壁问天。汉代的壁画至今还存在于东北辽阳的若干古墓中。毛延寿、陈敞、刘白、龚宽、阳望、樊育都是画汉元帝时后宫宫人像的。晋代的顾恺之是以画人像著名的。唐代的吴道子也是画人像的。我们读张彦远的《历代名画记》，从古代到唐，主要的画家们都是画人像的。且记载着许多壁画家的姓名，在那些时代，中国画坛差不多是以创作壁画为主。许多大画家们没有不是从事于大规模的壁画创作的。

阎立本贵为丞相，还要替皇家作写生。王维以文人而间涉笔于绘画，便开启了后代“文人学士画”的道路。宋元以来，人像退步而山水方滋。虫鱼鸟兽，花卉竹石，也占了画坛的重要地位。中国画的大宗、正宗，从此中绝。仿佛画家们都不愿意描写人间和人的社会似的。原来是以人为主，以山水花木或鸟兽为宾的；后来却变成了以物为主，以人为宾了。但在这些时代，也并不是没有画家在写人，但他们却名不入“画传”；他们只是被称为“画工”或“画匠”，默默无闻地被雇用来画喜神像，被雇用来画庙宇的壁画。就是他们绵延着中国正宗的最艰巨的画“人”的作风。敦煌千佛洞的无数的弘伟无比的壁画，便是出之于这一千年间的历代的“画工”或“画匠”之手的。我们在这里可以看出，他们是多么勇敢，多么耐心，多么有气魄地表现着历代的社会生活，表现着形形式式的人间，表现着喜怒哀乐的面相，表现着历代的衣冠制度，表现着历代的舟车和耕种的方式。在中国各地已经失去了的最好的传统，在这里却多量地丰富地被保存着。“礼失而求诸野”这句话，正可以在这里说明。他们使用的色彩是那么鲜明而复杂，他们的笔触是那么有力而婀娜，他们的线条是那么刚柔综合运用自如，他们的功力是那么细致而深厚，连冠上的饰物、衣上的织纹，以及其他极细微的地方都不肯轻轻放过，草草从事。我们站在这些伟大的古代艺术家们的作品之前，仿佛见到了那个“时代”，那个时代的社会与人物，都虎虎有生气，栩栩欲活，如在眼前。而他们的艺术又是那么高超而真切，浑重而秀丽，仿佛有一股自然的吸力，会把你紧紧拉住，觉得他们的可爱，舍不得走开去，看了一遍又一遍。他们的作为陪衬的山水鸟兽，也是活泼的，飞动的，行云舒卷，流水有声，决不是死气沉沉的，像后来的所谓山水画，禽兽花卉画的专家们的作品。我们固然不能说，宋元以来的山水画、禽兽花卉画没有很好的成就，

或达到相当高的境界与相当特殊的作风，但与这些弘伟的巨幅壁画一比较，便都要暗然失色了。主要的原因是：宋元以来的所谓画坛是被出身于封建地主阶级的画家们所把持着的。宋元的时代，正是汉民族受压迫的时期。那时期的封建地主阶级的画家们，不能不沉醉于空想或幻想之中，而不欲正视人生，不敢正视社会实相。他们遂把国画作为摅写性灵或炫耀小品艺术的成就的东西。或作大幅山水，或寓意于残山剩水之间，所谓“胸中自有丘壑”。或以写字的技巧来作画，作疏疏朗朗的几笔竹石，创所谓书画同源说；或作工细精丽的翎毛花卉，牛马虫鱼，以自炫功力的精到。总之，是业余的，是即兴的，是玩赏的，是“游戏文章”，局促于一隅，自满于小小的成就。而那些画，恰好是适合于他们那一阶级的情调与趣味的。同时，画“人”是需要高度的艺术水平与修养的。所谓“画鬼容易画人难”。那一阶级的画家们决难下那么深刻的功夫来训练他们自己。故他们便脱离了绘画的大路或主流，走到了旁门左道上去。我们的敦煌的许多壁画作者们就和他们有根本上的区别了。敦煌的壁画作者们是“画工”、“画匠”，是货真价实的工人阶级。这个阶级是有充分的勇气正视人间与现实生活的；是老老实实地、切切实实地、辛辛苦苦地以彩绘壁画为生的；是勇敢地不追逐于“时名”与时代风气之后，坚持到底地走着正当的、正确的、正宗的大道的；是画最大多数的人民们所“喜见乐闻”的图画的；是下死功夫研究人生，表现人生，捉住当代的社会实相而表现之于宗教壁画上的；决不顾影自怜，搔首弄姿。这一支勇敢的绘画大军，一直是被压迫、被屈辱、被歧视的；直到现在还有少数的人在大同、张家口或其他地区埋头工作着。在这里，我们很明显的可以看出封建时代那两个不同阶级——地主们和工人们——的面相。在中国历史上，没有别的东西，可以更好的说明这两个不同阶级的立场与表现了。所

以像敦煌千佛洞的壁画才是真实的出于工人之手，才是真实的古代劳动人民的最高的艺术的成就。我们在这里看到那么多幅——其实还只是很小的一部分——古代工人们的最高的智慧与劳力的创作，我们不能不引以为骄傲，且更证明了毛主席所说的中国人民是“伟大的勇敢的勤劳的”的真理。只有在人民政权底下，我们古代劳动人民所创作的最高的艺术作品，方能够得到更好的照顾、保护，得到应该获得的重视，并能使之发扬光大，给后来艺术家们以研究、接受的机会。

我们应该学习古代画工们或画匠们的集体主义创作的精神；学习他们认真、严肃的创作态度。敦煌壁画的被重视、被公开展览，就是表示我们从中国美术遗产中所要继承的正是这些人民创作的传统，而不是什么“文人学士画”的传统。只有劳动阶级的艺术家们才会有这种伟大的集体合作的精神与认真、严肃的创作态度。

在那里提供出丰富的从北魏到元的一千年间的封建社会的人民生活历史资料；那些资料是历史家最好的参考与依据。在别的地方是不会得到那么多样的、丰富的、生动活泼的资料的。研究建筑工程的，研究图案的，研究服饰的，研究生产工具与生产方式的，在那里都可以得到很丰富的“资源”。

在敦煌壁画上，我们还可以看出一部分的外来影响与作风，可能有一小部分还是出于西域的或外来的艺术家们的手笔。但那些影响与作风已是中国化了的。故在那里，可以显示出我们古代伟大的劳动阶级的艺术家们，怎样的以伟大的融合力与创造力，接受外来艺术形式的影响而创造出中国艺术的民族形式。只有劳动阶级的艺术家们才会从各种不同的新鲜的来源里吸取了可用的养料来丰富自己。

在那里，我们自会接受一种感应，不由得不加强爱国主义精

神，认识祖国文化的如何悠久、丰富伟大！在那里，我们自会感受到属于劳动阶级自己的艺术家们是如何的伟大，如何的富于创造力，融合力，如何能够坚持到底地绵延着中国艺术的伟大的传统。

在那里，我们不用花费多少说明，就可以知道敦煌文物研究所的诸位艺术家们和工作人员们如何辛勤，坚忍地在远远的西陲，埋头苦干了八年的光荣的经过。我们得感谢他们的努力，使我们能够通过他们的努力，见到古代的劳动人民的艺术家们的那么多的伟大的作品。

（原载《文物参考资料》1951年第2卷第4期）

伟大的艺术传统

序

我们祖国的艺术，是有伟大、悠久、健全、光荣的传统的。从很早的时候，就由我们的艺术家们产生了很好的陶器、玉器、铜器、石刻、雕牙等等的艺术作品。殷代的铜器，其铸造的工致，花纹的复杂多样，显然是有专业的铸造师与设计师的，这又证明：不会是氏族社会的产物。曾见安阳、殷代大墓出土的两个铜盘，盘中有一转轴，轴的四方，各蟠屈着一条姿态生动的龙，拿手一拨，即能转动自如。这样的精巧的东西，即以现代的铜工也不一定能够铸得出来。——可惜这两个铜器和无数的殷代出土文物都一古脑儿被蒋帮盗运到台湾去了。那时代的雕玉、雕牙、雕骨的技术也是很工细活泼的。梁思和先生告诉我：殷墟出土的玉器，数以千计。许多都是向来不曾见到的，且也未曾见之著述的。其中有一支十厘米长的玉管，最叫他不能忘记。管中空，似插着什么附属物的。不知用什么技术，能够把那支细长的管子，中间挖空。还有一支碧玉雕的象，也是极为生动的。雕牙、雕骨

的东西，像骨笄之类，也都是极精致的作品。用什么工具来雕刻，现在还不知道。但那手法是很高明的，宛曲匀称的图案却具有生动活泼的气象。西周的出土物，较之殷代，似失之浑朴。但到了春秋、战国时代，却有了极大的跃进。地方性非常的显著。齐与鲁，楚与秦，吴越与郑、卫、赵与韩，燕与虢，其作风均有一望即知的差别。青铜器还在用，但多半已成为礼器、祭器。铁器已经出现。随着生产工具的改进，生产力也大为发展了。随着经济的普遍发展，艺术、文化也达到了空前的灿烂光辉之境。百家竞起，诸子各立一说。在艺术上，则雕镂之术，已达到极精至美的境界。洛阳金村出土的嵌金银丝的铜制物，嵌金银与螺钿的镜子，整套的玉珮，朱与黑色的漆器；琉璃阁出土的青铜嵌红铜的水陆交战图鉴，以及最近在辉县固围村大墓出土的鎏金嵌玉的带钩，雕镂极细致的玉璜等，都是极为辉煌的艺术成就。秦的艺术品传世不多，但像嵌金字的虎符，和一部分的铜器、陶瓦等也还有其特色。两汉的艺术是向多方面发展的。陶器上涂了黑漆，有的则加上了各色的釉，特别是绿色的，经过了二千年的氧化作用，泛出一片灿灿的银光，极为美观。职工的技术是很高的。在绘画与雕刻，尤有了很大的发展。封建地主们的墓室、祠堂与石阙，都饰以彩色的壁画或大幅的浮雕。像辽阳汉墓的壁画与武氏祠，孝堂山，两城山的浮雕，虽略嫌浑重，而也有很生动的地方。陶制、木制的俑，最为特色。犬与马的俑，种类与姿态尤多。四川彭山县与陕西长安附近出土的男女俑，足以表现汉代的劳动人民的真面目。漆器大为流行，朝鲜古乐浪郡遗址出土的漆案、漆盘等是出于四川漆工之手的。图案极为流动活泼。所绘的人物像和武氏祠的画像不是血脉相连的。三国、两晋的出土物不多，但带釉的陶器与砖瓦还流传得不少。北朝的佛教艺术，带着新的面貌与我们相见。初期是深受印度犍陀罗艺术的影响的，但

立刻便与我们的艺术相结合，更丰富了我们的艺术内容与技术。从敦煌的塑像、壁画，到云岗、龙门、天龙山、南北响堂山的石刻，都是煌煌巨制，不仅规模弘大，而且工力很深。南朝的遗物不多，栖霞山的石刻比之云岗和龙门是显得很渺小的。但萧梁的石兽却有其成就，那气势是雄猛的。最早的有作品流传于世的伟大画家顾恺之的《女史箴图卷》和《洛神图卷》，虽是唐摹，而典型犹在，南朝的画风是足征的。隋统一了南北朝，为时虽短，在艺术史上却占了很重要的地位；敦煌的隋壁画，和隋的镀金佛像与雕刻都是很杰出的。相传为展子虔作的《游春图卷》，也可仿佛想象到这时代的伟大的绘画成就。唐代的艺术，达到了极高的境界。伟大、壮丽、健康、富于人间味，吸取了多方面的多种的外来影响而融合于本土的作风里。就在宗教壁画和雕刻里，人间的成分也是很浓厚的。被史坦因劫去的敦煌绢画中，有一幅接引菩萨图，接引菩萨以幡引着一位盛装的妇女升天，那位妇女，头部微俯着，仿佛还在依恋着人世。敦煌壁画上的许多供养人像都是与被供养的佛、菩萨像同样的被慎重的处理着或表现的。长安昭陵的六骏，四川乐山县凌云寺摩崖佛像是以弘伟和生动著称于世的。唐三彩的陶俑和陶器是陶瓷史和雕塑史里的珍异。阎立本的《历代帝王图》，《萧翼赚兰亭图》，吴道子的《送子天王图》，王维的《伏生授经图》，梁令瓒的《五星二十八宿真形图》也都是唐代绘画的代表作，正和中国封建王朝的达到最高的统治阶段相配合的。五代军阀专横，政治混乱，而艺术却承继着唐的传统，不曾堕落下去。但大气魄的制作，却少见了。成都王建墓的雕刻，还保存着唐代的典型。绘画却在山水画和花鸟画上着力，给后人以不大好的影响，关仝、滕昌祐、黄筌、徐熙都是以其精巧的技术自喜的。被封建主所赏识的是业余的画家的作品。而职业画家的制作，却成为人民大众的喜见的对象，被压抑在下

层去了。宋代的绘画，受五代的影响最深，同时还有些文人，在“写”着即兴的“竹”“石”一类的东西。但大的制作，并不是没有。好些职业的画家们仍在继续着伟大的艺术传统，像张择端的《清明上河图》，我们今日虽仅能见其摹本，也还为其所描写的人民生活的逼真所吸引。大画家李成的作品，已不易见。但范宽、董源、巨然、郭忠恕，燕文贵、许道宁、易元吉、郭熙、崔白、李公麟、王诜、赵令穰、赵佶（徽宗）、米友仁、赵伯驹、马和之、李唐、李迪、苏汉臣、刘松年、李嵩、马远、夏珪、陈居中、梁楷、陈容、郑思肖、龚开诸画家的画还有在人间流传着。其中，也有很伟大的人物画，但主要的是以山水画为主。瓷器在这时代成为主要的艺术品，巨鹿出土的大量民间窑的作品和易县山中发现的瓷制罗汉像，是有很高的成就的。刺绣缂丝的技术也达到很高点。但在雕刻方面却显著的堕落了，衰颓了。开封的铁人，是不大高明的。大规模的摩崖造像也不见了。只有木雕的或漆塑的佛像还足以夸耀。这也正和那个国境日蹙的衰落下去的宋帝国的全般形势相合的，他们再也不会有唐代那么伟大的气魄的制作了。蒙古人的占领中国全土，又掀起了佛教艺术的高潮。但那是属于西藏的密宗系统的。而所谓“正统”的绘画，仍在中国本土继续五代、宋的作风而发展着。赵孟頫、管道升、赵雍的一家，钱选、高克恭、王振鹏、郭畀、柯九思、王渊、任仁发、颜辉、盛懋、陆广、方从义、陈汝言、王冕和四大家的黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙，代表着各方面的成就。人物画在这时代开始显得退步。明代的艺术，在雕塑方面成就不大，而沉溺于小型艺术，像雕竹、雕黄杨木、雕牙等的技巧的成绩。瓷器有了更大的进步。景德镇的作品是光芒万丈的。漆器、刺绣、缂丝、景泰蓝都有其杰出的制作，雕漆与填漆的艺术更是空前的。在绘画方面，也还承继着五代、宋、元的传统，以山水画为正宗。马琬、

王绂、戴进、夏昶、刘珏、姚绶、吴伟、张路、沈周、吕纪、周臣、唐寅、仇英、文征明、陈道复、居节、王榖祥、陆治、谢时臣、文嘉、文伯仁、钱穀、徐渭、项元汴、周天球、宋旭、周之冕、丁云鹏、文从简、董其昌、吴彬、赵左、陈元素、程嘉燧、魏之璜、李流芳、卞文瑜、杨友骢、蓝瑛、陈洪绶诸家，也各有成就，唐寅、仇英二人在人物画方面是杰出的。民间的艺人，则仍在为庙宇作壁画及塑像，并作着些为人民所喜爱的流行的画幅。在明代中叶以后，书籍的插图和单幅的木刻画，大为发展。新安黄氏、刘氏等，父子相承，成为专业的木刻家。环翠堂汪氏的传奇和《程氏墨苑》等插图，精工秀丽，有类盛唐的人物画。胡曰从亦是徽人，流寓金陵，创作彩色版画，是中国版画史上空前的最高的作品；他的《十竹斋画谱》和《十竹斋笺谱》足以代表晚明封建地主的艺术欣赏力的最高峰。满洲人的入关，并没有打乱了这个悠久的艺术传统。项圣谟、张风、程邃、张学曾、肖云从、王时敏、王鉴、王翚、王原祁、恽寿平、禹之鼎、黄鼎、陈书、高凤翰、张宗苍、李鱓、沈铨、黄慎、上官周、华嵒、邹一桂、金农、郑燮、钱载、董帮达、金廷标、袁江、袁耀、罗聘、钱维城、钱杜、改琦、汤贻汾、费丹旭、戴熙、任熊、任薰、赵之谦诸人，或为皇家供奉，或自写性灵，都还逃不出宋、元、明的传统。但明末遗民像弘仁、傅山、龚贤、髡残、道济、朱耷等，却寄悲愤于画幅，自有其枯瘦奔放的作风。吴历则吸收了西洋的画风到中国来，郎世宁则以西洋人而为中国作画，都与传统有别。雕塑艺术仍陷在小型作品的泥塘里不能自拔。瓷器却有了更好的发展，珐琅彩的出现，是把过去的制瓷技术更提高了一步。画珐琅的制作，也突破了明代景泰蓝的繁琐的作风。其他漆器、刺绣、缂丝等等，都还保持着相当的水准。但木刻画除了清初的作品之外，渐渐的成为庸俗的东西。只有乾隆时苏州桃花

坞所刻的，有着特殊的西洋画的趣味，道光及以后广东的木刻家还有着较好的作品。

这里只是极简略的叙述着我们伟大的艺术传统的历史。底下想大致的依照着年代的先后，地域的不同，或种类的分别，作比较详细些的评介，主要的是附入若干“插图”。用文字来说明，往往不如以图片来说明，可以更直接、更容易的令人了解。图、文互相说明，是必要的。

只是一部极简略的“入门”的东西，只是粗枝大叶的介绍若干最重要的伟大的祖国艺术传统，但已足够说明我们祖国的艺术是有着怎样伟大、悠久、健全、光荣的传统了。

所不能不痛切的感到的是过去的“艺术”是被封建帝王和地主们、买办资本家们，以及半封建、半殖民地的学者们所封锁的。无数的最可夸耀、最可宝贵的艺术品永远不能给一般人民所见到。它们被禁锢于深宫大宅之中，被尘封于学者们的书斋之中。它们只是被特定的一部分人所摩挲、玩赏。再者，我们过去的学者们只是注重“文字”，很少想到把实物来说明问题，这个“文字障”，便也把无数的艺术品埋没了，使之不见天日。等到人民政权建立，人民可以有权利享受祖国的伟大的艺术品传统的作品的时候，而大部分的艺术品却已为蒋帮所盗运，或为各帝国主义者所掠夺而去了！幸而在晚清之季，因为新印刷术的发展，有一部分实物曾被介绍出来。被保留在图谱里。这些图谱，有的是很谨慎小心的著作，有的却是泥沙杂下，真赝不分的要不得的东西，甚至像上海施某所印的瓷器谱，香港某人所印的玉器谱，全书所收，无一不是赝品，阅之，令人气塞！这里所引用的图片，是经过慎重的选择的。去伪存真，才能见出我们伟大的艺术传统的真实面貌。

说到这里，我们更不能不心痛欲裂，悲愤万分！在这里印出

的大部分的图片，其实物是藏在各帝国主义者的博物院里的呢！五十多年来，全国各地出土的许多艺术品，以及私家所收藏的绘画，其中最为精美的、最重要的胥为帝国主义者们所掠取。新疆的文物，成为英、德、日和帝俄的劫夺的目标。勒柯克（Lo Coq）和古伦魏特尔（Grünwedel）所运走的高昌、库车的壁画，斯坦因（Stein）所取去的木简及其他文物，橘瑞超所盗窃的壁画、文书等，都是惊心动魄的东西。敦煌千佛洞被王道士盗卖给斯坦因、伯希和（Pelliót）的古代刺绣和绘画，是赫赫有名的我国中古艺术的珍品。《女史箴图卷》是英国在英法联军之役从圆明园掠劫而去的。长沙出土的中国最古的“缯书”是被美帝国主义者的文化间谍柯克斯（Cox）以欺骗的手段夺走的。端方的所藏，差不多都入了美帝国主义者的博物院里。河南、平原、陕西各省所出土的最精美的最重要的铜器、玉器以及三彩陶俑等等，也都入了美、日、英、法帝国主义者的公私库藏里。河北巨鹿出土的最好的北宋时代的民间瓷器也在他们的公私库房里。是他们博物院里的可夸耀的收藏品，但却是我们不可磨灭的耻辱的纪念物！我们选印着这些文物、或艺术作品的图片的时候，不能不心痛欲裂，悲愤万分！

我们叙述这样的一部中国艺术的简史的时候，时时双眼都涌现着泪珠，不由得不更增强了对帝国主义者侵略的反抗与憎怒，不由得不更加深了对祖国的热爱。读者们读着这书的时候，也一定会有同样的感情的。

热爱祖国的伟大的艺术传统，也就是热爱祖国，也就在进行着爱国主义的教育。

1951 年 4 月 13 日写

殷代的艺术

我们今天所知道的殷代（前1401—前1154年）的艺术，是比较晚期的东西。盘庚迁都以前的商代的文化还没有什么重要的踪迹可寻。山东的龙山文化，是早于殷商的东西。龙山出土的甲、骨都是没有文字的。但其黑色陶器，艺术是很高的，很薄、很光亮。红色的陶规鬲，选得也很精工。在盘庚迁都以后，殷的艺术已是很发达的了。铜器的铸造术，达到了十分精美的阶段。不仅图案花纹的繁杂多样，有的器物，体积也很巨大，像“司母戊鼎”，便重至千斤以上，安阳出土的牛鼎、鹿鼎，也是很巨大的。大器的铸造是用好几个模子拼合起来的，先在模子（陶制的）上刻好图案，然后才把铜汁倾倒进去。这是需要艺术家细密的分工的。图案花纹，有的很朴素，但大体上都是相 当繁琐的。图案的花纹，以动物为主体，尤以饕餮纹为最习见。饕餮是“龙生九子”之一，贪食，故多以装饰食器——像鼎之类——但这是宋人的说法。《史记·五帝本纪》云：“缙云氏有不才子，贪于饮食，冒于货贿，天下谓之饕餮。天下恶之。”则饕餮是人名。根据饕餮图案，有两眼，有大口，悬想还是像牛一类的动物头部的正面形的图案化吧。还有所谓夔纹、凤纹、雷纹、蝉纹、蚕纹、龙纹、蚪纹、犀纹、鸮纹、兔纹的，变化相当的多。也有将禽鸟或兽类全形铸成一器的，像著名的鸡卣。也有以动物形作为铜器的支柱（像“司母戊鼎”）或把手（像牺首夔龙饕餮纹杯），或盖上的纽（像饕餮夔凤纹卣的纽盖），或器内的一部分的（像四龙盘）。那样的栩栩如生的有现实主义倾向的动物形态，已不是图案，而是雕塑专家的精巧的制作了。作武器的铜工，也是一丝不苟，而且富有艺术性的，有的弯形的小刀，把手部分是作动物形

的。许多的刀、斧和戈头，都是有精细的图案，而且嵌上松绿石。铜制的车饰、马饰也都具有很精美的图案花纹或雕铸的动物形。铜盔有不少被发现，有的朴素，有的则具有图案花纹。铜的面具形的东西，也曾出现过，大约只是装饰品的一种。

殷代的铜器，显然是由陶器发展出来的，但到了后来，民间的殉葬品的陶器，却反而模仿铜器的形制了。1950 年春季，中国科学院考古研究所在安阳试掘出土的若干陶器便明显的可以看出是追踪铜器的复制品（像陶制爵杯等）。又白色陶制的盘、罍一类的形制和图案，也都是仿铜器而来的。

在这个时期，青铜器文化已达到了很成熟的阶段，可惜我们还不曾找到它们的祖先，它们的初期的制作品。

许多重要的铜器和白陶，都已为各帝国主义者博物院或私人所得去。前中央研究院历次在安阳发掘出来的东西，则已为蒋帮悉数盗运往台湾。这里所采用的许多图片，除了极小部分之外，实物已都不是我们目前所能见到的了。

除了铜器、陶器之外，殷代的艺术家雕塑技术上，也发展到玉器、象牙器、骨制品、大理石制品方面去，而且都有很好的成就。殷的玉器是十分精美的。前中央研究院在几次的发掘中，得到上千件的玉器，其中以中空的细玉管和碧玉雕成的象，最为重要，可惜已被盗运到台湾去，连其照片也不能见到。其他被当地人发掘出来的玉器为数也不在少。很重要的，差不多都已到了国外的几个博物院里去，也有落在私人手里的。有作禽形的，蛙形的，也有把禽形、兽形图案化了的，还有实用品，像玉梳，那些图案，和铜器上的花纹是一脉相通的。作实物形的玉器，则雕得很像活的。玉也被用作武器，像玉援嵌石夔龙形戈，像嵌石虺龙纹铜柄玉矛都是很精工的作品。后来的玉工，往往就玉的原来形式雕作不同形象（见宋人词话《碾玉观音》），殷代的玉工想也是

这样的。美国弗利亚美术馆所藏的玉人，是今日所有的最重要的可以见到的殷代人物的真相的遗物。我们仿佛还与栩栩如生的三千多年前的人物相对，那个时代的衣冠制度也可以从那里见到一斑。

前中央研究院曾发掘殷代的陶俑若干，制作得很粗朴，乃是戴着桎梏的男女奴隶。我们看那痛苦的脸，足够说明殷代的奴隶生活是怎样的残酷。

在大理石制品中，我们也找到了另一个人像，身向后仰，双手向后按在地上，支持着全身的重量。这显然是作为一种巨大的铜器或其他器物的支垫物之用的。

我们得到这三种雕塑的人像，乃是研究历史的人的最大幸运，也是中国历史上最重要的实物文献。谁还会想到殷代人民和奴隶的面貌是如此真实的显现在我们之前呢!

大理石的使用在殷代似是很普遍的，至少在王家建筑与用具方面是用得很多的。安阳出土的鸮鸟、蛙、怪兽和龟似乎都是建筑的装饰物或附属物，或仅仅作为玩赏之用的也说不定。鸮、蛙和怪兽身上的花纹和铜器图案是同一类型的。

最近的发掘，得到一具大石磬，饰以虎纹，是很值得注意的东西。那样一具大的石磬，作为乐器，其奏乐的场面可想象得出是很壮观的。

象牙的制品也有发现，像上饰蝉纹的筒形象牙器是实用的东西吧。“纣为象箸”的传说，并不是虚无缥缈之谈。骨或牙雕的笄或其它装饰物是极为工致的，其先，几乎完全是鸡形，后来便渐渐的简化了。在鹿角上，在牛骨上，殷代的工匠们也遂形的雕镂了许多精巧的花纹。

特别重要的是，丝织品在那时候已是很进步的。今日在铜器上尚常常见到绢的遗迹，绢的织纹是有各种形式的，当时把铜器

作为殉葬物，恐怕其外面常是包有绢帛之类的。就那织纹看来，殷代的织工已达到高度的发达的境地。

殷代的艺术，就现在所已知道的而论，确是发展到专业化的程度。铸铜、纺织、雕塑等等，都已各有专门的工匠。已经从氏族社会进到奴隶社会是非常可能的。将来出土物更多，一定会更明白的证实这个假定。奴隶社会文化是会产生较之氏族社会文化更伟大、更精美、更重要的艺术作品的。希腊、罗马的文化、艺术不是建筑在奴隶的血与汗与泪之上的么？远远的离开原始人的想象与幼稚的手法，逐渐的进上现实主义与表现人生的道路上去，殷代的艺术就是走在这样的道路上的。

西周时代的艺术

周民族的发展是很明白的。我们看了《诗经》周颂里的几篇叙事诗，就知道他们是怎样的从氏族社会发展成为一个伟大的有组织的国家，一个初期的封建社会的国家的过程。他们和殷民族斗争，在武王的时候就灭了殷，承继了殷代的文化和艺术，而更向前发展了一步。殷民族的艺术是精致的，但有时似觉得有繁琐的倾向。西周的艺术，初期的还是沿袭着殷代的作风，像令方彝、令方尊、臣辰卣、吕方鼎等。但过了不多时候，图案就显得浑朴厚重起来，像有名的盂鼎、毛公鼎、颂鼎都是朴质无华的。但另有一个特点，就是器上所刻的铭辞渐渐的多了。在文字的叙述上，较之殷代的，复杂、进步了。殷代的器物，只是记载着制器者或所有者的名字而已。但周代的铜器则往往详尽的叙述着作器的原因，何人为何人而作，为何事而作。毛公鼎的铭文，长至四百九十七字，简直是《尚书》中的一篇“诰”或“命”。

为了西周领域的广大，艺术的作风，也因之而有所不同。在

陕西宝鸡出土的铜器，就和在浚县辛村出土的很有差别。虢季子白盘和散盘都是虢国之物，其图案就是很繁杂的。端方旧藏的一套酒器群，名为“柉禁”的，也出土于宝鸡，也同属于这一个系统。前中央研究院在浚县辛村发掘出来的西周铜器，是另有作风的，它们是卫国的系统，像涾伯𤼈卣。他们还发现了许多别的东西，其中最可注意的是若干铜制的面具，这些东西到底做什么用的呢？作为装饰物是可能的。是不是“铺首”呢？是不是建筑物上的附属品呢？今已不可知。出土于洛阳的一批西周古器，像上举的臣辰卣，又是另一个系统的。时代 和地域的不同，艺术作风也就随之而有异。郭沫若先生著的《两周金文辞大系》考证时代极为精审。随了发掘地域的展开，地方作风也就渐渐的为我们所知。这样的地域性的特色，我们将在下面逐渐的叙述出来。

西周的铜器，其规模的宏伟是决不会下于商代的“司母戊鼎”的。虢不是一个大国，但虢国所铸器，却是气魄很大的。像“虢季子白盘”，重量至四百多斤，可以容纳一个人躺在盘里沐浴，就是一个例子。虢国如此，王室所铸器，更可想而知其决不会很小的。楚国的统治者曾问过周王室九鼎的轻重，那九鼎如果还存在的话，一定是规模很弘伟的。

在图案上，饕餮纹、夔纹、鸮纹、蝉纹、蚕纹、雷纹、鱼纹、鸟纹等，在殷代流行的，此时仍沿用不变。像风纹、象纹、在商末才见到的，在此时则大为流行。其为西周时代所特有的图案，则为鹿纹、重环纹、环带纹。最可注意的是，殷商的艺术家们是把动物的形态图案化了的。到了西周，一方面还保存着 这个作风，同时却开始了几何图案的制作。而像鹿纹，却不是图案，已是写实的动物图了。这便使中国艺术从原始性的动物图案，转变到分化的方向去。那就是，写实的动物图（以后是人物图），开始出现了，而图案花纹，却成为更整齐的纯粹的几何图

案。这个发展在艺术史上是非同小可的。春秋战国时代的好些猎壶、车马猎纹鉴、水陆交战图鉴等就从这里开始得到其消息了。由此更发展到武氏祠、孝堂山等汉画像的浮雕，是一脉相传，血统相连的。西周艺术的特点和重要性就在这里。

浚县辛村古墓群，多经盗掘。前中央研究院曾作过四次的发掘与清理的工作。所得凡一千余件，铜器只有十四件，但其中还包括着金、玉、石、陶、丝、麻、布、席、竹木、丹漆等，足以表现那个时代的车服、甲胄、戈矛、纶组、佩饰、玩好的情况。可惜那些出土物均已为蒋帮悉数盗运到台湾去了。我们论述西周文化和艺术的人，便只好以现在所知的铜器为唯一的对象，更详尽的或更全面的叙述，只好有待于将来了。

韩国的艺术

西周是封建社会的初期，据传说，天下诸侯国有一千八百余之多。其中兄弟国有十五，同姓国有四十，其余都是异姓的。到了周幽王受了西方犬戎的压迫，在镐京站不住，平王便把都城搬到洛阳。以后便被称作东周。东周的前期为春秋，后期为战国。王室的地位日渐降低，诸侯国不断以武力相兼并。到了春秋，只剩下一百四十多国，到了战国，主要的大国只剩下秦、楚、燕、齐、韩、赵、魏七国，封建主的势力益加巩固和强大。这时，铁已发现，已被应用于农具，生产力大为进步，而商 业资本也随之发展。齐是最早强大起来的，原因就在山东得到盐、铁之利，首先在经济力量上占了上风。齐桓公和管仲，提出了“尊王攘夷”的口号，成为五霸之一，也就是成为天下诸侯的盟主。以后，秦之所以特别强盛，也就在实行商鞅的新的经济政策，“废井田，开阡陌”，准许土地自由买卖，还招致别国的人到秦国来

开垦荒地。虽然农民们于纳税之外，还要为封建主们服兵役，但社会经济是更进一步的发展了。随着各国的经济的发展，艺术也大大的发展了。在铸铜的艺术上，在雕塑方面，在美术工艺品方面，都有了较前代显著的进步。黄金和白银被大量的应用着。人与物的塑造更为现实主义化。图案花纹也更为精工整练了。地方的特性也更为显明了。在这里首先介绍占居在中原地方的韩国的艺术，作为这时代的艺术的一个代表，一则为了“韩君墓”的出土文物种类多，方面广；二则也为了那些美术工艺品，制作得特别工致富丽，且现实主义的作风特别的明显。他们比之殷代和西周时代是更近于我们的，更为我们所喜爱的。殷和西周，特别是殷，人像和动物形态差不多都是图案化了的。但在这时，却大为不同。我们看洛阳金村出土的一对玉人，那线条是多么婉曲而柔和，姿态是多么婀娜而美丽，比之殷代的玉人和大理石的人像来，后者是显得十分板涩而缺少精神的。这里出土的许多铜马，铜的小动物，都是真实的，可爱的。铜铸的匈奴像，也是逼真如生的。特别可注意的是，一面铸造得至精极美的铜镜，镜背以金银丝镶错在里面，镂成细如毛发的花纹，表现一武士骑在马上，手执短刃和一只虎在斗。虎是张牙舞爪的在作殊死斗，马则腾踔不已，随着武士的控御，武士则身披甲胄，俯身把短刃向虎身上用力的刺去。这一幅猎虎图的确是杰作！二千四百多年前的武士的雄姿，竟栩栩如生的出现在我们面前（原色版的图片见于将出版的《伟大的艺术传统图录》中）。还有错金的壶和敦以及带钩等，都是极为精工富丽，前所未有的。“屭氏编钟”和“屭羌钟”是很重要的铜制的乐器。许多银造的日用器皿，其做工是不下于近代的专家之作。还有象牙做的箸和梳，那梳的镂刻之工是极为精细的。传说中有“纣为象箸”之说，但纣的象箸迄未为我们所发现。最早的象箸却始见于此。铜铸的灯台，花色众多，也极为

精致。许多漆器开始为我们所见到。有好些圹砖上面刻有花纹的，也在这里出土。那些猎狗和飞鸟的花纹，曾引起了世界艺术家们的赞叹。最有趣的是几块人物的圹砖，以疏朗朗的几个线条，把古人的面相极真切的表现给我们看。一个书生手抱着简册，两个封建地主中途相遇，在抱拳作揖。这些乃是绘画中的不朽的杰作！同时也是雕刻上的不朽的杰作！粗线条的笔触，是那么经济而有力的表现出人物的神情和姿态，比之南宋时代的禅宗派的画家们，像梁楷、牧谿们所作的人物画来，是更为坚实，更近自然的。韩国的艺术家们的写实的，现实主义的作风，在这些人物画上充分的呈露出来，我们不能不加赞扬。在艺术上，已达到了相当成熟的阶段，像猎狗的且嗅且侦察的向前，捕捉猎物；像一群飞鸟惊惶的飞向天空，在实际上，已是现实主义的很高明的作品了。韩国的艺术家们观察自然界和人类社会的能力无疑的是很超越的。在艺术上的这样突飞的跃进许多步，正和在学术思想上的周、秦诸子的伟大时代相呼应，也正是封建社会生产力突飞进步的结果。

这些韩国的艺术品是在河南洛阳金村发现的。洛阳故城遗址，北倚邙山，南临洛水。那个地方，有古冢八座，六冢自为一列，二冢平居其南，都是位于故李密城的东南隅。在 1928 年的时候，一阵骤雨，把一块地陷落下去。惯于盗墓的乡人，立刻就知道下面一定是古墓。他们纠集了一批人，从事于盗掘，把这八座墓中的文物，都彻底的盗光了。一共发掘了三年。加拿大人怀履光，那时在开封圣公会为主教，闻风而至，得到了一大批重要的出土物，上述的圹砖七十多方即在其中。他把这些东西都运到加拿大去，成为翁太利奥博物院的最可骄傲的陈列品。其后，陆续出土的许多珍异的艺术品也都散于欧、美、日本的好些博物院和私家手里。被保存在国内的极为少数。这是最可痛心的事！

新郑与浑源

在1923年8月的时候，河南新郑县南门外，发现了大批的古铜器和其他古器物，而以铜器为最精而多。在形制上，在花纹上都有特别的作风，实自成一个系统。在出土的一百多件铜器里，只有一个方卢有铭文“王子婴次之尞卢”七字。王国维先生谓：“婴次即婴齐，乃楚令尹子重之遗器也。……盖鄢陵之役，楚师宵遁，故遗是器于郑地。”但这批铜器实在不是楚民族的艺术的系统。楚人带了那么多铜器去打仗，打败了，连夜的逃走，还有工夫从从容容的埋藏在地下，在情理上也说不过去。郭沫若先生谓：王子婴次，即郑子婴齐，“新郑之墓当成于鲁庄公十四年（前689年）后之三五年间。墓中殉葬器物至迟亦当作于西纪前675年。”这推测是相当可靠的。故这批铜器可以断定是郑国本地的铸造物，其作风乃是郑国的。二千六百二十多年前的郑国，乃是南北交通的要道，贸易的中心地点之一。春秋时代，晋楚争霸，郑国的跟从于晋或楚，是可以决定这两大国的霸权的。故郑虽介于两大国之间，而其地位是很重要的，其经济也是相当繁荣的。这批青铜器的出现说明了那个时代郑国文化艺术的成就的高超。在这批铜器里，虺螭文的图案是很习见的，像“虺螭文簪”、“虺螭云文鼎”等等。立鹤壶的制作是极为精工而杰出的。这是青铜器里最好的作品之一。壶顶上栖一鹤栩栩欲活，双翼鼓动，作将翔的姿态。像那么生动活泼的动物像，在铜器里是不多见的。“虎形兕觥”也表现着食肉兽的雄猛之姿。“不知名器”铸一人形的怪物，双足踏着两蛇（或龙），头部伸出四个长角，双手半举着。四长角的上端，平匀的伸出，当为另一器（盘之类）的托座。这人形的怪物一定是和古代的神话传说有关的。郑国的

艺术，可以相信是有浓厚的写实主义的倾向的。图案花纹相当的繁琐，可是表现动物形态的时候，一定是很生动，很像真。正是摆脱了商和西周的传统的束缚而走向写实的作风的大路上去的。一部分的密布器体的虺螭文、虺龙文等的图案，则成为楚民族艺术的作风之一。那时候，郑楚的交通、贸易、军事、外交的频繁，两国间艺术作风的相互影响是必然的。

1923 年 2 月间，山西浑源县西南十五里东峪村，发现了古铜器二十六件。其中一部分已流到国外去，一部分则为商贾所密藏，待机再行盗运。解放后，有六器为海关所扣留，陈列于上海古代文物管理委员会。这批浑源系统的铜器是足以代表北方系的艺术的，其中有些是素朴的制作，没有任何图案花纹的。但像提梁壶，壶身饰以像真的绳纹，恰足以说明这是仿效或遗留着北方民族的水壶（陶器）的形制。夔文鼎和夔文汧，盖上均以四个凫形为纽，那凫鸟的形制是具有极为现实的作风的。“羊形器足”铸成一全形的羊，那体态的活泼，可称为雕塑的高手的作品。牺尊的铸造，也是一件杰作。三个盖都已失去了，但全体的姿态是完整的、生动的，特别是头部，活泼泼的表现出穿了鼻的一只牺来。

新郑和浑源，一在中原，一在北方，其艺术的作风不尽相同，但有一个共同时代的倾向，即摆脱了象征的图案的传统，而竭力的向自然界追求逼真的描写，把他们如实的生动的雕塑出来。在二千五六百年前，我们的艺术家们已是如此忠实的表现自然，而且表现得那么优美而精工，所用的质料，又是青铜，需要经过复杂的铸造过程的，不能不说是很伟大的成就了。这个优良的伟大的艺术传统是曾传述下来的。可惜不被封建社会所重视，均被压抑在“工匠”之列（在封建社会里，工匠的地位是很低的），成为被雇佣者，致使这些伟大的艺术家们大都均不能把姓

名流传于世。所谓“巧匠”“名工”，在历史上有多少是伟大的艺术天才，而竟被埋没而姓氏不彰!

同时，在南方的楚和吴越，在东海滨的齐和鲁，在西方的秦，也都各有其成就，特别是楚民族，那艺术的成就在这时是很辉煌灿烂的。

楚民族的艺术

楚是一个伟大的民族，富于幻想，勇于创造，有其浓厚的民族的作风，也有他们自己的神话与传说，他们大胆的歌唱他们自己的歌曲，真率的表现出他们自己的艺术，而且也毫不迟疑的接受许多外来的影响。他们是勇敢的，勤劳的，和住在中原、西北、山东各地区的许多殷、周各民族一样，都无愧为构成大中华民族的古老的祖先的一个成分。

《诗经》十五国风里没有“楚”国的歌谣。那时候，楚民族还是被歧视、被排斥的。当时把们当作“蛮”人看待。“荆楚”是不得列于“诸夏”的范围之内的。但很快的，楚民族便十分强大起来。在政治上逐渐的活跃起来，楚庄王被列为“五霸”之一，与强大的“晋”争霸于中国。在文学上，楚的诗歌也显出了极大的势力出来，古代伟大的诗人屈原，是出生于楚民族的。楚骚、楚歌，有了流行各地的趋势，且到后来的影响，既深且久。当别国的歌声，都已消歇了的时候，楚民的歌声却日益激扬响亮起来。当项羽被围于垓下时，汉军中是楚歌之声不绝。“楚虽三户，亡秦必楚”。果然，最勇敢的与秦作战，终于破秦灭秦的却是楚兵。这民族的爱国精神与勇敢而不屈服的性格，在古代便已充分的表现出来。

在艺术方面，终始是被埋藏地下，好久好久，都不曾重见光

明。所谓“秦”镜，后来改称为战国镜或淮式镜的，曾经出土不少，却不曾和楚的艺术联系在一起。到了1923—1924年间，安徽寿县淮河流域，曾有多量的铜镜、带钩、车马饰出土。寿县的古物，才大为收藏家注意。寿县东乡四十五里有朱家集，集南三里许，有李三孤堆，于1933年4月间，被村人盗掘，发现了大堆铜器石器，为公家所收的，共七百十七件，而其重要的东西，则已为商贾们盗运到各地去，归于私人所有。抗战时，李匪品仙又以军队之力，盗掘出大批的文物，完全归于私有，且已盗运出口，其中重要的程度，至今还未为我们所知，只知道单是玉器一项，已有一千多件。约略在同一时期，湖南长沙也出土了不少楚民族的艺术作品，特别重要的是木制的俑和漆器，还有好些日用品、装饰物 、兵器等等。这些艺术品也大批的被盗运到国外去，成为他们最新的重要的收藏。其中有一幅绢书，四周有画，为美国人柯克斯所骗去，最可痛惜，必当追回。

寿县出土的铜器，以方氏藏的十件为最精，且最重要，计一鼎，二簋，二簠，二豆，二勺，一畐。（为鼎，簋，簠，豆，共七器。）这鼎高一尺六寸一分，有盖有耳，足饰饕餮纹。盖及口、耳，均饰斜方花纹。簋则饰以蝌蚪纹，簠则口饰幅纹，腹饰变形鸟纹。豆和勺则为素地，无任何饰纹。畐则流和口缘，饰以很狭长的云雷纹。这是寿州楚器的典型的例子。饰纹都是很细碎的几何图案，带着很浓重的地方色彩。否则，便是一点花纹也没有，或仅极少部分带有饰纹，显着很素洁庄重的风度。铜镜的花纹是繁琐的，却也都是细碎的几何图案。这样的作风，给汉代以很大的影响，正同楚辞、楚歌之给汉代文学以影响相同。

寿县是楚国最后的一个都城，所表现的是末期的艺术。在这时代之前初期的作品，像楚公逆钟，楚王酓章钟等，还落在中原文化的范畴之中，而没有自己的独特的作风。但到了长沙时期，

则地方色彩特别的显著起来，和寿县作风都各有其特色。

长沙出土的楚民族的文物，因为发掘者受了科学的考古学的常识的感染，知道一切出土物都是可宝贵的，故凡从前发掘者可弃而不顾的东西，他们却无不视为“至宝”，因此，也便保存了更多的楚民族的艺术遗作。

长沙出土物中，不仅为战国时代的楚物，其中还包含有多量的汉代的东西。但其作风是一贯的，一望即知是楚民族所特有的艺术成就。在其间，漆器出土的特别多。这些漆器和朝鲜古乐浪郡汉墓出土的西蜀制作的漆器，有其共同点，也有其不同的风格。在色彩方面，是朱与黑的两色；在图案方面是以飞动的流转的笔触，来绘画几何的或人物的花纹。是和使用的工具有关。这些漆器都是木胎的。原来是潮湿的，出土后，水分一干，便逐渐的皱裂起来，所以，很不容易保存。多半都是日用品，有盘、案、壶、羽觞、奁匣等。还有陶鼎、陶花樽而加以漆绘的。当时，漆的产量一定是很大的，故在陶器上，也竟加以漆髹或漆绘，其目的或为保存，或为美观（装饰），或二者兼而有之。总之，漆是被大量的使用着。

木雕的人像是长沙出土物中最可注意，且最可夸耀的东西。这些木俑，是很精美生动的楚民族雕刻艺术的典型作品，不仅是具体而微的原始型的雕刻，乃是很进步的专家的雕镂。一方面，表现其技术上的高超的成就，一方面也是考证当时人物衣冠的最好的资料。这些木俑都是墓中主人的侍从们，脸部是有表情的，衣裾的线条，显得飘动流转，全无板涩生硬之感。二千五百年前的我们的雕刻家们是充分娴熟的使用着他们的刀在精巧的工作着的。像持剑的武士，是显着严肃而坚强的；像侍从的文吏，是显着专心而恭敬的神情的；像两个男俑的头部，简直使 我们和二千五百年前强毅的楚人在面对面的注视着。这一类的木俑，出土

得很多，有的身上的彩画还是完美如新，有的则已全部失去。起初是在潮润的墓窟里，是完好的，但到了地面上时，便逐渐的干缩了，弯曲了，甚至显出破痕来，丧失了原来的美观，甚至原来的形态。将怎样保护、保全这些木质雕像，乃是一个不很小的问题。

有一尊石的雕像，一臂上屈而袒露着，姿态甚为生动，是长沙楚物中罕见的例子。

竹编的箧盒，包剑匣的绢块，都还好好的被保存着。那编竹的技术是工巧的，绢纹也是很细致的。这些，都可表现楚民族的工艺美术方面的造就。

最可重视的是一幅完整的绢画，或称之为“战国缯书”的，这绢画乃是我们今天所知的最早的在绢上写和绘的书画。以黑、红、蓝的三色，在四周绘着树枝，幻想的动物和古怪的人形。那些古怪的人形，有的一身三首，有的头上生出双角，有的口吐长舌，是坟墓的保护神呢，还是像“招魂”里所叙说的食人的怪物？为楚民族的神话与传说的一部分是无疑的。中间有墨书的文字，可惜残缺太多，不易成诵。（上文已说起，这幅绢画为柯克斯所骗走。）

木雕的多首、生角或吐舌的怪物，也有不少出土。作为镇墓物来看，是相当的可靠的。

总之，楚民族是富于幻想的，有他们自己的神话和传说，在《楚辞》里可以见到，在艺术作品里也可以见到。而他们的艺术作品精工的、细致的，有楚地独特的作风，且给后来以很大的影响。这一支古艺术的传统是优良的，伟大的！

辉县与临淄

我们从西方、中原、南方，再看到东方，那就是现在的平原省的南部，浚、汲、辉三县和山东省的临淄、曲阜、滕县等地，也就是春秋战国时代的齐、鲁、卫、滕诸国。这个地方，靠近大海，擅鱼盐之利。孔子产在这里，许多富于幻想传说的“方士”们也产生在这里。这里的艺术，应该是很辉煌蓬勃的。但在实际上，幻想还只是幻想，“谈天”之口，未必能够就创造出什么伟大的艺术出来。齐、鲁二国在这时候，在思想上、在经济上是居于领导地位的，在政治上，特别是齐也居于领导地位。齐桓公是五霸的第一位，尊王攘夷的领袖。但在艺术上，却不居于领导的地位，至少没有显出什么特别显著的特色出来，我们在临淄等地还没有过有系统、有计划的发掘，但零星出土的东西实在不少。齐的铜货币（刀，布），齐的陶器（带有文字的“豆”或他器具，因多不胜收，集古的人，只取了有字的部分，而抛弃其余的）和封泥等，都大量的被掘出。也有铜器，惟数量不多，花纹图案也无甚特殊的。鲁国的东西也和齐国差不了多少。

1933 年滕县安上村曾出土了一批铜器，倒有些特色，像孟虢父毁、孟嬴匜、京权盘，都是一个系统的东西，他们朴质无华，有图案，但极为简朴，倒有点像西周时代的作品。但在艺术上没有什么夸说的。

说到离海比较远些的浚、汲、辉三县，那些地方，与其说与山东文化相近，还不如说他们是属于中原——河南——系统的，他们实实在在是郑、韩的一系的。在《诗经》里，“郑、卫之风”被称为是共同的作风。所以，在艺术上，卫国的作品和郑、韩实是一系的。这三县所出土的艺术品有好些是和新郑、金村的出土

物不易分得开。像琉璃阁出土的“佩玉”和金村出土的简直没什么分别。1950 年秋天，中国科学院考古研究所在辉县固围村发掘了三个大墓，虽然这些墓已被盗掘不止一次，但在清理残余的时候也还得到不少的好艺术品。玉器很不少，有一个玉璜式的东西——是作为带钩之用的吧——刻镂得极精工，以几个鎏金的铜制物，把这些圆形的半圆形的玉片联系起来，那铜制物也是制作得极为精工的。还有好些金丝或银错的铜器，似是车饰，也极为可爱。有一个马首似的金银错的铜饰物，全部均为或粗如柳叶，或细如牛毛的金丝或银丝，盘缠成极为精丽的图案。这是二千五百多 年前的一件最好的手工艺品，一件金铜匠的最优秀的铸作。可惜只是残余！在我们正式发掘之前，盗墓的人早已把其中重器盗取一空。据说，曾经出土过金银错的鼎和簋等。但我们是见不到的，早已被不肖的贩卖者盗运出国去了。这是最可痛心的事！有人说，有许多冒称为金村出土的东西，其实都是这三个大墓里的东西，这是很可能的。他们的作风是那样的相近，如不是根据可靠的发掘记载，是不会分别得出的。又，这汲、辉、浚三县的文化 层相当的复杂。以辉县而言，发掘工作进行时，发现有殷代墓，有周代墓，有汉代墓。有人说，号称安阳出土的殷代铜器和陶器，有许多就是辉县出土的。这话不无理由，但主要的乃是卫国的艺术品。卫在春秋战国的许多小国里，是享国最为长久的。

秦民族的艺术

秦民族是强悍的。在诗经里，秦风的歌声最为响亮而雄壮。“与子同袍”之歌，是最早的，也是最好的一首民族的保卫者之歌。经过了商鞅、吕不韦、李斯他们的大力的改革，在经济上，

在政治上，都有了最坚强的基础，足以打击散漫的六国。到了秦始皇二十六年乃尽并天下诸侯，统一中国。在艺术上，秦的民族流传下来的东西不多。“石鼓文”、“诅楚文”等，都只是历史的文献。偶有铜器传世，像秦公簋，那也逃不出当时的地方与时代的作风的。向来把寿县等地出土的铜镜，称为“秦式镜”，好像都是秦的一代所铸成似的；后知其误，乃改称“战国式”或淮式镜。但在我们想象中，秦代的艺术一定是会随着这个大帝国的建立而有了异常光辉的成就的。他们把天下的兵器都收集拢来，集中在咸阳，全部销熔了，铸作“钟、伷、金人十二，重各千石，置廷宫中”。假如这十二金人还存在到现在的话，一定是艺术的无上的珍奇。他们又大建宫室，“每破诸侯，写放其宫室，作之咸阳北阪上”。这可见战国时代各地域不同的建筑的作风，又集中在咸阳一地了。秦始皇死后，葬于骊山，以水银为百川江河大海，机相灌输，上具天文，下具地理，把“奇器珍怪”全都放在坟内。其后，为项羽所发。但这个巨大无比，弘伟无比的陵墓，如果还有残余的话，那残余也一定是古代艺术的精英。秦的艺术，如果他们本身没有什么伟大的成就的话，他们的成就却就在集中了各地区、各民族的不同型的艺术而熔为一炉，集成一体，好像他们的统一了中国的文字、车轨和度、量、衡权一样，这给汉代艺术一个很大的影响。假如汉代艺术有什么弘伟的成绩，那也是和秦的融合或创导之功有关的。秦代的艺术不可见了——也许将来还可以在地下发现若干出来——但他们的精神是可以在汉代的艺术上见到的。

两汉的艺术

秦帝国没有留下什么重要的艺术作品，但汉帝国却给我们以

极丰富的艺术遗产。秦并六国，统一了天下，集中各地区的艺术遗物于咸阳；像他们的统一了天下的文字、车轨和度量衡权一样，其艺术的作风也一定是糅合了各个民族的不同的作风于一炉的，但来不及消化，来不及发挥、扩大其影响，而即崩溃了。汉一承秦旧，在这方面也一定是没有例外的，但却把秦帝国的艺术家们所未完成的事业完成了。他们吸取了古代艺术的精英，荟萃了各地区、各民族的不同的作风而加以消化，加以融合，加以发挥，同时还加入了当时的时代影响与社会生活的变动而把他们具体的表现在艺术上。

汉代的艺术是精致的，但没有琐碎之感；是浑厚的，但没有板涩之处；是生动活泼的，但没有浮躁之失；是写实的，但同时也结合了伟大的传统的幻想。在中国的大统一的局面之下，而且，其国境，东北到了朝鲜，西北到了甘肃、新疆，南部到了越南，是空前未有的一个大帝国，不仅运用了各地区的特产和其作风，而也勇敢的、无顾忌的吸取着周围各少数民族的所长而荟聚于一“家”。他们把汉民族的艺术的影响扩大到帝国的四周围去，同时也把四周围的艺术吸收了进来。他们是取精用宏的，他们是包罗万象的；他们是广大的、宽容的、无偏颇之见的。他们第一次具体的把古代伟大的艺术传统呈现在我们之前。我们在这方面要感谢无数的考古家们和艺术史家们辛勤的工作的收获。

在艺术部门的各方面，我们差不多都能在汉代的艺术遗产里接触到，而且都有具体的实物可以得到；同时，还可以互相印证，互相发明，互相比较。

西汉初年的艺术遗物，我们得到的不多。根据司马相如的《上林赋》，我们知道那个时代的艺术是怎样的辉煌壮丽：

“离宫别馆，弥山跨谷。高廊四注，重坐曲阁。华榱璧

> 珰，辇道纚属，步櫚周流，长途中宿。夷峻筑堂，累台增成，岩突洞房。頫杳眇而无见，仰攀橑而扪天，奔星更于闺闼，宛虹拖于楯轩，青龙蚴蟉于东箱，象舆婉僤于西清。灵圉燕于闲馆，偓佺之伦，暴于南荣。醴泉涌于清室，通川过于中庭。”

这是描写汉天子的宫殿的瑰丽弘大的。到了天子出去游猎的时候，那场面的规模也是极为伟大的：

> “乘镂象，六玉虬，拖蜺旌，靡云旗，前皮轩，后道游。孙叔奉辔，卫公参乘，扈从横行，出乎四校之中。鼓严簿，纵猎者。江河为阹，泰山为橹。车骑靁起，殷天动地。……于是乎游戏懈怠，置酒乎颢天之台，张乐乎膠葛之寓。撞千石之钟，立万石之虡。建翠华之旗，树灵鼉之鼓，奏陶唐氏之舞，听葛天氏之歌。千人唱，万人和。山陵为之震动，山谷为之荡波。巴渝宋蔡，淮南干遮，文成颠歌。族居递奏，金鼓迭起，铿玱闛鞈，洞心骇耳。荆吴郑卫之声，韶濩武象之乐，阴淫案衍之音，鄢郢缤纷，激楚结风。俳优侏儒，狄鞮之倡，所以娱耳目乐心意者，丽靡烂漫于前，靡曼美色于后。”

同类的描写也见于扬雄的《羽猎赋》，班固的《两都赋》，张衡的《两京赋》和《南都赋》。那些描写都是有些夸大的，但在现存的汉代文物里也可以看出些规模来。像后汉武氏祠、孝堂山所雕写的《宫室图》、《出游图》、《宴饮杂戏图》等，也都可以和上面所描写的对照一下。山东出土的一块汉墓石，写的是两层的楼房；

武氏前石室第十四石，写的楼房竟有四层之多。北京清河镇最近出土汉墓中的陶屋二座，每座竟亦有三层或四层。这些遗物虽都是属于东汉时代 的，但亦可使我们得到些西汉的建筑的规制的印象。他们都还是封建地主们或官僚们的居室；属于帝王的建筑，一定是更为弘丽伟大的。后人所写的《汉宫春晓》一类的图画，虽出于想象，但大体上汉代的宫殿是会有那么样的“离宫别馆，弥山跨谷”的规模的（关于出猎宴饮的图绘，另详下文）。在这些描写汉代建筑的图画、雕刻或“模型”上，我们可以看出，中国建筑的雏型，已经大体具备了。屋顶、屋脊、斗拱、楼阁，乃至楼梯等构造，和后代的相差并不甚远。中国民族形式的建筑，在这时候已经奠定下来了。最下一层，一定是庖厨或储物的所在，第二三层才是起居宴饮的地方。后代的建筑不大重视楼房，他们不想向高处发展。这一点是和汉代的建筑的作风不同的。

西汉的遗物，被发现的很少。陕西省兴平县东北的霍去病墓前的石马是最可注意的西汉的石刻。去病为大将军卫青之姊的儿子，前后领军击匈奴凡六次，建立大功，武帝元狩六年死（117年），武帝命葬于茂陵附近，为冢像祁连山，冢前立石人石马。此一石马，作卓立的雄姿，腹下有一匈奴匍伏，殆象征攻克匈奴的纪念的。墓前又掘出一牛一马，牛作跪伏的姿势，马作腾踔的姿势，特别是马，头部向前，双足举起，那姿态是极为生动的。这是二千多年前的石刻，和唐代的“昭陵六骏”比较起来并不见逊色。唐代马俑中最优秀的作品也不过是如此。西汉时代有了这样的雕刻，是足以令我们自豪的。可惜，见到的西汉遗物实在太少了！

到了东汉，石刻画像遗留下来的就非常的多了。这表现了我们伟大的艺术传统在雕刻方面的优秀的成就，同时，在这些雕刻

上，我们也可以考察到汉代的社会生活的各方面。

画像石的来源和“壁画”是一是二呢？二者是同时发展起来的呢？还是画像石是由“壁画”发展而来的？这是值得研究的一个问题。我们的雕塑艺术在殷代就已经发展起来了。在战国的铜器里有“狩猎壶”，壶上雕镂着狩猎的图像；浚县出土了几个“水陆交战图鉴”，那作风和武氏祠的画像石很相同。很可能，汉代的画像石的始祖是要从铜器上的图案找到的。但那么大规模的把古代的神话、传说和故事雕刻在石头上面的举动，恐怕是从“壁画”上得到了影响，或竟是把“壁画”的作风转移到石头上来的。东汉的封建地主们觉得“壁画”是不能传久的，故为了留下永久的纪念起见，便把“壁画”改成了“雕刻”，把“色彩”改成了深或浅的雕镂的线条了。“壁画”的起源也是很早的。相传屈原走进楚的先王庙和公卿祠堂，见其壁上图着古贤圣怪物行事。东汉王延寿作《鲁灵光殿赋》，他亲自见到殿上遗留着的“画壁”：

“云楶藻棁，龙桷雕镂。飞禽走兽，因木生姿。奔虎攫拏以梁倚，仡奋亹而轩鬐；虬龙腾骧以蜿蟺，颔若动而躨跜。朱鸟舒翼以峙衡，腾虵蟉虯而绕榱。白鹿孑蜺于欂栌，蟠螭宛转而承楣。狡兔跧伏于柎侧，猨狖攀椽而相追。玄熊蚺蛟以断断，却负载而蹲跠；齐首目以瞪眄，徒脉脉而狋狋。胡人遥集于上楹，俨雅跽而相对；仡欺猥以雕䀠，鹘颒颒而睽睢；状若悲愁于危处，憯嚬蹙而含悴。神仙岳岳于栋间，玉女窥窗而下视。忽瞟眇以响像，若鬼神之仿佛。图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵，写载其状，托之丹青。千变万化，事各缪形。随色象类，曲得其情。上纪开辟遂古之初，五龙比翼，人皇九头；伏羲鳞身，女娲蛇躯。鸿

荒朴略，厥状睢盱。焕炳可观。黄帝唐虞。轩冕以庸，衣裳有殊。下及三后，淫妃乱主，忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙，恶以诫世，善以示后。”

这是西汉景帝（前156—前141年）的儿子鲁恭王刘余所营建的宫殿，这些壁画也是他那个时候所绘画的。现在，鲁灵光殿的“壁画”已经毁灭不存了，但王延寿所描写的壁画上的人物，有一部分在汉画像石上还可以见到。“壁画”的作风是可考见的。

石阙享堂，在西汉时即已流行。《汉书》卷六十八《霍光传》：霍光死后，其妻显，“改光时所自造茔制而侈大之，起三出阙，筑神道……盛饰祠堂，辇阁通属永巷。”所谓“阙”不知是木造的还是石造的？有无彩画或雕刻亦不可知。今所知的最早的汉代的浮雕，是云南昭通出土的“孟璇碑”，此碑为河平四年（前25年）所立，下截刻龟蛇。最早的石阙则为“路君阙”，立于永平八年（65年），惜遗物已不传。山东费县的南武阳石阙，有东西南三阙，大约就是《霍光传》所说的“三出阙”。西阙有元和元年（84年）的铭刻，南阙有章和元年（87年）的铭刻，各阙上刻以神话人物车骑演武乐舞等事。这是最早的传世的画像石刻。其次是有名的嵩山三阙。一为少室神道石阙，二为泰室神道石阙，三为开母庙石阙，开母庙石阙建于后汉安帝延光二年（123年），泰室神道石阙，建于安帝元初五年（118年）。其上刻的是人物龙凤虎鹤鱼树狗马兔鹿及象等。其他石阙存在的还不少，特别是在四川省。但其石刻的作风大致不甚相远。

最著名、规模最大的是山东肥城县的孝堂山石室和平原省嘉祥县武氏祠石室。武氏祠前有两石阙，建于建和二年（147年）。阙后为石室。武氏祠石室的画像刻石，很早的时候就为学者们所注意。宋洪适的《隶续》，曾载其画像的一部分。清代黄易曾流

传拓本，并修葺祠堂。《金石萃编》和《金石索》均加以详载。祠堂画像凡三石，一石五层，刻帝王伏羲至夏桀十人，并刻有列女的故事，像梁节姑姊、齐继母、无盐丑女、榆母、曾母投杼、章孝母等。武氏前石室凡十五石，刻文王十子、鲁秋胡、老莱子、荆轲等。武氏后石室凡十石。武氏左石室凡十石，刻颜淑、侯嬴、王陵母、范雎等。此外，尚有祥瑞草木禽鱼等画像二石。这不是完整的体制，新的发现尚不时增加进去。要恢复原来的体制与规模是不大容易的，但就现存的画像石而论，已经有不少的资料给我们研讨了。人物的刻法是半浮雕的，均凸出石面，衣褶面貌等，则复加以阴刻的线条，这是很特殊的一种作风。这种作风，在后汉时代是相当流行的。那些帝王像、列女像等，和王延寿《鲁灵光殿赋》及何晏的《景福殿赋》是可以相比照的。《景福殿赋》云：

“命共工使作缋，明五彩之彰施。图像古昔，以当箴规。椒房之列，是准是仪。观虞姬之容止，知治国之佞臣。见姜后之解珮，寤前世之所遵。贤钟离之谠言，懿楚樊之退身。嘉班妾之辞辇，伟孟母之择邻。故将广智，必先多闻，……朝观夕览，何与书绅。”

在这里，我们可以看出汉代祠堂的画像刻石与汉代的壁画消息相通之处了，他们是“血脉相关”的。用“彩色”来绘在壁上，则成为壁画，以刀锥来雕刻在石头上的则成为画像刻石。其题材是相同的，其动机也是相同的。显然的，欲使之传世更为永久，便变绘画而成为雕刻了。这足以说明：画像刻石是完全从壁画蜕变出来的。

但在武氏祠石室的画像刻石里，更重要的是雕刻当时的官吏

车马，楼阁宴饮，乐舞游戏的图像。这是可以考见当时的社会状态的，较之古代的传说，人物与故事的图像尤足以表现“现实主义”的作风。那里有庖厨的内景，一厨司在添火，一厨司伸手取壁上悬挂的一尾鱼；那里有宴饮的情形，侍从们在楼梯上传递酒肴，主客们举杯酬劝；那里有主人出游、出猎的情况，那一匹匹的马，总是神骏异常，姿态各别；在这方面，汉人的雕刻“马”像是有特殊的功力的，表现出驾车的马和骑士的马的各式各样的形态，有昂首驰着的，有遇阻而张口长啸的，有弯颈回顾的，有疾驰飞奔的，无不是雕刻家在极熟悉的考察研究之后才表现出来的，这是汉代雕刻的最成功的一面。在他们处理狩猎或战争的场面，便显得有点凌乱，且不够紧张，在表现战士们或猎人们的持刀击剑，奔赴敌前；持盾御敌，弯弓引满欲射等等的情况也不够有力量，这是他们的很大的缺点。对于“人”的研究还不够透彻，对于“人”的生活或动作的表现还不够深刻；能够写“静”的生活；而对于写“动作”，则相当的差；对于描写大场面，则尤感到“能力”不够控御得住。不仅武氏祠石室的雕刻是如此，孝堂山、两城山、南阳等处的画像刻石差不多也都有同样的缺点。但在“绘画”方面就比较的高明得多了。

孝堂山石室在山东肥城县西北六十里。从前都说是孝子郭巨的石室。这石室有永建四年（129 年）的题字，建于这年之前是无疑的。石室里的画像刻石 和武氏祠石室的刻石作风不同。这是阴刻的，即像绘画似的，以凹刻的线条来表现人物动作的。这里没有古代的传说与故事，刻的都是属于当代的风俗与文化性质的生活情况。有外国的事迹，战斗的情形，出行的卤簿，庖厨的内景，歌舞游宴的情况，还有日月星辰之象，楼阁之景，以及象、骆驼、龙和其他动物的形象。刻得最为生动活泼的是“马”，其次是“猎狗”。人的动作姿态，比较武氏祠画像刻石为生动些。

是为了“阴刻”的线条，比较得容易控御些之故吧。

两城山的画像刻石是半浮雕的，因为石质粗硬，故没有武氏祠石刻的表现细腻。有一幅表现园亭池塘上的宴饮图，很可注意。有二舟在池塘中打鱼（一渔人则在以网取鱼），刻得相当的姿态活跃。

河南省南阳县出土了不少的画像刻石。南阳是刘秀（后汉光武帝）的故乡。当时王侯将相，第宅相望，故他们的墓室之内，当然是充满了画像刻石的。前几十年，已经发现了二百七十石 。恐怕出土的实际数字还远在此数之上。刻法是武氏祠画像刻石的同类，也是半浮雕式的。石质相当的粗糙，故刻得也不精。“人”和“动物”的写法和孝堂山差不多；内容是以宴饮舞乐为主的。

有问题的是朱鲔墓石室画像刻石。这石室在金乡县西三里。刻的是以墓中主人翁朱鲔的生活，以男女宴飨，杯盘尊勺帷屏之属为主，是很好的生活写真。全部为凹入的线条阴刻。好些人怀疑是后来的作品，不是汉代的。但就其衣冠制度等看来，属于汉代的可能性是很大的。六朝以后，作风便没有那么古拙，且也不是那样的表现法了。

曲阜矍相圃有两个汉代石人，那雕刻的手法是十分的古朴的。这是汉代的不善表现“人”的一贯作风。

不仅在大规模的武氏祠、孝堂山等画像石上可以看出汉代雕塑优秀的成就，就在陶俑方面，也可以说明：在这个时代，我们的雕塑家在人俑和动物俑的塑造方面是如何用心的以写实的作风，表现他们的种种形态出来。在近数十年来汉俑出土得很多。最近西安附近，出土了近百个长约一尺的汉俑，这些汉俑都是实心的；以木条为支柱，而外涂以泥土。有男、女俑等，表现着种种不同的姿态。四川彭山县出土的汉俑，则是以模子印造出来的，内部是空心的，泥胎很薄。他们的姿态极为生动。有抚琴

的，有吹箫的，大约是一个乐队；又有治鱼的庖丁，执铲的园丁等等。研究汉代社会经济史的人，当十分珍视这些陶俑。最近在北京北郊和西郊，我们发现了几个汉墓，墓里也有人和动物的俑，也都是用模子印造出来的，还有陶灶等物。他们的塑造术也显得很精工。在洛阳等地，也曾经出土过许多陶俑，其中，以女俑、犬俑等为最好。犬在汉代是最习见的家畜，它被当作狩猎的工具，也有驯养来供玩赏的，但大多数是被作为“食物”。吃犬之风在那时很流行。樊哙就是“屠狗之雄”出身的。因为是最习见的动物，所以雕塑家对于狗俑的塑造，有了很好的成就。女俑的头部都是很秀丽甜美的，发上插着饰物，双耳有时还戴着耳环，唇上点着朱红色，双眉细长，脸上表现着微笑的神情，衣服很长，双足罩在长服内。他们也喜欢塑造马俑，却没有多大的成就。汉代的马俑都是很板涩，显得不大有生气，远不如画像石上的马像的活泼生动。

汉代墓砖上也都印有花纹，有的是几何图案，有的是人物像。在四川成都附近出土的汉砖上面，印着《宴饮图》《打盐井图》等，是特殊的例子。汉砖上的花纹，都是在砖块未干时用刻好的模子压印上去的。

绘画在汉代是主要的艺术。在很早的记载里，就有许多关于绘画的故事。

> “甘露三年，单于始入朝。上思股肱之美，乃图画其人于麒麟阁，法其形貌，署其官爵姓名。唯霍光不名，曰大司马大将军博陵侯，姓霍氏……次曰典属国苏武，皆有功德，知名当世，是以表而扬之，明著中兴辅佐，列于方叔、召虎，仲山甫焉。凡十一人。”
>
> ——《汉书》第五十四《李广苏建传》

“上乃使黄门画者。画周公负成王，朝诸侯，以赐光。后元二年春，上游五柞宫，病笃。光涕泣问曰：如有不讳，谁当嗣者？上曰：君未谕前画意邪？立少子，君行周公之事。”

——《汉书》第六十八《霍光传》

“……又作甘泉宫，中为台室，画天地泰一诸鬼神而置祭具，以致天神。”

——《汉书》二十五《郊祀志》

“……济南人公玉带上黄帝时《明堂图》，明堂中有一殿，四面无壁，以茅盖，通水，水圜宫垣。为复道，上有楼，从西南入，名曰昆仑。”

——同上

“……其殿门有成庆画，短衣，大绔，长剑。法好之，作七尺五寸剑，被服皆郊焉。”

——《汉书》五十三《景十三王传》

“……昭信谓去曰：前画工画望卿舍，望卿袒裼傅粉其傍。”

——同上

在王充的《论衡》里，也有几处提到过关于绘画的事。他所描写的“雷神”，我们在汉画像石上曾经见到过。

“图画之工，图雷之状，累累如连鼓之形；又图一人若力士之容，谓之雷公，使之左手引连鼓，右手推椎，若击之状。其意以为：雷声隆隆者，连鼓相扣击之意也；其魄然若敝裂者，椎所击之声也；其杀人也，引连鼓相椎并击之矣。”

——《论衡·雷虚篇》

"画工好画上代之人。秦汉之士，功行谲奇，不肯图今世之士者，尊古卑今也。"

——《论衡·齐世篇》

"宣帝之时，画图汉列士。或不在于画上者，子孙耻之。何则？父祖不贤，故不画图也。"

——《论衡·须颂篇》

唐张彦远《历代名书记》，叙历代能画人名，前汉有毛延寿、陈敞、刘白、龚宽、阳望、樊育六人，后汉有赵歧、刘裦、蔡邑、张衡、刘旦、杨鲁六人。毛延寿等六人，都是永光、建昭中（前 43—34 年）画手。时元帝后宫既多，使图其状。每披图召见，诸宫人竞赂画工钱帛。独王嫱貌丽，意不苛求。工人遂为丑状。及匈奴求汉美女，元帝按图召昭君行。帝见昭君貌第一，甚悔之，而籍已定。乃穷其事，画工皆弃市（见《西京杂记》）。毛延寿画人老少美恶，皆得其真，为前汉画家之杰出者。赵歧尝自营墓穴，于壁上画季札、子产、晏婴、叔向四人，居宾位，自居主位。刘箕曾画云汉图，人见之觉热；又画北风图，人见之觉凉。蔡邑受灵帝命，画赤泉侯（杨氏）五代将相于省。可惜这些人的画，都早已泯灭不传。今日所见汉画，都出于汉墓中。日人在东北发掘营城子汉墓，墓中有壁画，但甚为粗率。他们又在朝鲜古乐浪郡发掘汉墓，得汉代漆器甚多。其中有一彩篋，边缘画人物甚多，画法甚为生动流畅，与汉画像石之作风板重者不同。美国波士顿的 Museum of Fine Art 藏有汉画像墓砖，砖上所画的人物图像也 显得很活泼生动。在辽阳附近，最近又发现了几座汉墓，其中已被发掘的两座，均有壁画，那些壁画规模都很宏大，正和武氏祠、孝堂山等处的雕刻的画像石的作用相同，那些壁画也是用来装饰墓室的。在那些壁画里，所画的都是墓中主人

翁的宴饮、出行、狩猎诸事。在宴饮图里，表现歌舞杂技等场面；在出行图里，则侍从车马，皆栩栩如生（见《伟大的艺术传统图录》）。拿营城子汉墓壁画与之相比，则营城子的壁画不过是很幼稚简陋的画幅而已。

汉代的铜器铸造术，仍是承继了战国的手法；但像雁足灯、博山炉等，却自有其特色。我曾在金陵大学见到一具类似炼丹炉的铜器，构造甚为复杂。像那样的东西，汉以前所铸的还不曾被我们发现过。

刺绣和丝织品，在汉代也很发达，且已达到了很精工秀丽的程度。可惜所发现的都只是零缣碎锦。

（原载《文艺报》1951年4卷第1—11、12期合刊。
原计划写至近代，后因故未写竟）

《伟大的艺术传统图录》序

首先要声明：这部《图录》乃是《伟大的艺术传统》一书所附插图的一部分。

1951 年 2、3 月间，文艺报的编者想辟一个名为《伟大的艺术传统》的专栏，介绍中国历代重要的雕刻、建筑、绘画及其他艺术品，以图片为主，而辅以文字的说明，每期连续登载，要我组织若干专家来写。我仔细的考虑了一下，并和几位专家商谈过，觉得由许多人执笔，必会流于散漫而无系统，且文体也不一律，不如由我一个来执笔，而材料则由专家们共同供给。文艺报的编者同意了这个办法。这第四卷第一期的文艺报开始，每期便都刊有由我署名的《伟大的艺术传统》一篇。一共写了十一篇。直到同年十月，我参加中国文化代表团到印、缅去访问，才中断了。我为什么会有那么大的勇气来担任这个艰巨的工作呢？一则，大家都以为我掌握的资料比较多——那些资料都是我编辑《域外所藏中国古画集》和《中国历史参考图谱》时所搜集起来的——对于艺术传统的认识，比较的全面些；再则，有了许多专家的通力合作，对于各个专门的题目或问题，总不难下笔；三则，《伟大的艺术传统》是以“图”为主，以“文”为辅的，只

是一种实事求是的介绍，并不是一部中国艺术史，自审力量还可以够得上写这种简要的说明文字。所以，便毅然的动笔写起来。但写了几篇，连续的刊载出来之后，困难发生了。原来是要读者们执“图”以证“文”；是要以“图”为主，以“文”为辅的，结果却成了以“文”为主，以“图”为辅了。我交给文艺报的稿子，每次都有很多的“图片”，文学虽是一篇篇的叙述，但对“图”读“文”，“文”实在只是“图”的说明。文艺报因为印刷技术上的困难和篇幅的限制，每期刊出来的“图片”，只不过占我交去的总数中的二分之一或三分之一。比较精细些的，复杂些的，或占篇幅较多的“图片”，便都无法印出来。这样一来，《伟大的艺术传统》便有些像《中国艺术史略》一类的东西了。我想：应该另编一套《伟大的艺术传统图录》与之相辅而行，才能解决这个困难。去年四月间，我到了上海，和刘哲民先生谈起这个计划，他极力赞成，并愿意负责出版这部《图录》。我受到这个有力的鼓励，很是兴奋，便下了决心要编成这部《图录》。六月间，我回到北京，和文艺报编者谈到这个计划，他们也表示同意。于是这部《图录》便由上海出版公司陆续的印出。我很高兴见到这部《图录》的出版工作能够完成！但《伟大的艺术传统》一书，未能与这部《图录》同时出版，却是我的负担。这部书将陆续的分册单行出版，可能在二年之内完成这个艰巨的工作。

刘哲民先生在出版这部《图录》上，尽了他最大的努力。从选纸、照相、制版，直到印刷、校对等等工作，都是他亲自负责处理的。摄影者钱鹤龄先生，珂罗版的制版印刷者戴圣保先生，彩色版制版者鹿文波先生，都倾其全部心力从事于这个工作。如果这部《图录》有什么成就的话，首先应该归功于他们几位。较之我从前印出来的《域外所藏中国画集》和《中国历史参考图谱》，在印刷方面是有了很大的进步的。这表示：新中国的出版

工作者和印刷者是如何的忠诚而丝毫不苟的花心力于他们的工作和事业上。

这部《图录》的编辑由我负责，但并不是我独力所能负担得起的。从图片的选择到目录的写定，我不时的征求许多专家们的意见。他们供给我以许多资料，也提供了很多重要而宝贵的意见。特别在“绘画”部分，许多专家和收藏家给我的帮助尤多。王世襄先生供给我以他在美国所辛苦搜集到的近四五十年来流落在美国公私收藏中的许多重要古画的照片；徐邦达先生供给我以他十多年来所不断编写增订的现存历代名画目录；张伯驹先生毫无吝啬的把他所宝藏的展子虔作的《游春图卷》借给我拍照；惠孝同先生借给我以他所藏的王诜作的《渔村小雪图卷》，李嵩作的《货郎图卷》；文物局供给我以新近收购的唐人作的《纨扇仕女图卷》；故宫博物院供给我以最近发现的卢楞伽作的《罗汉图卷》和宋徽宗作的《听琴图轴》、《锦鸡芙蓉图轴》等；东北博物馆供给我以辽阳汉墓壁画摹本；敦煌文物研究所供给我以千佛洞魏代壁画摹本；我还借到某氏所藏的孙位作的《高逸图卷》。像这些汉、六朝、隋、唐和宋代的名绘巨制，都是第一次公开于世的。还有，关于雕刻、陶瓷、刺绣等等部分，北京历史博物院，南京博物馆，中国科学院考古研究所，西北文化部文物处，长沙文物管理委员会，上海文物管理委员会等机构，也供给我许多宝贵的材料。这部《图录》因此平添了许多新鲜的第一手的材料。我应该向上面的几位先生和几个机构表示最恳挚的谢意！在鸟居龙藏的《辽代文化图》，住友氏的《泉屋清赏》，梅原末治的《洛阳金村古墓聚英》，Hobson 的《犹氏所藏陶瓷图录》，蒋玄佁的《楚民族的艺术》等专书里，我也采用了一部分的材料。

这部《图录》在实际上是许多专家和许多机构的集体合作的业绩，我只是负编排之责而已。像这样的集体合作的业绩，是新

中国学术界的新现象。我所以敢于有勇气担负这个艰巨的工作，就因为相信会有这种来自各方面的有力的合作。假如这部《图录》能够表现出伟大的艺术传统里的最光辉的成就的话，那光荣是应该属于许多通力合作以成这部书的许多专家们和许多机构的。

这不是一部完备的包罗万象的《伟大的艺术传统》图录，而只是《伟大的艺术传统》一书所附插图的一部分。许多比较习见，容易从别的书里得到的图片，许多应该收入的重要艺术家的作品，像顾恺之的《女史箴图》，吴道子的《送子天王图》，王维的《伏生授经图》等，都将作为将来单行出版的《伟大的艺术传统》本书中的插图。

较之预定的篇幅，已经增加了不少。但仍有许多重要的新材料，陆续不断的出现，像考古研究所所有的斗鸡台、罗卜卓尔、辉县、长沙出土的许多古器物、塑像、陶器，东北博物馆所藏的唐、宋、元、明各代的重要的绘画，上海文物管理委员会所藏的宋、元、明、清各代的重要的绘画和艺术品，中南、西南、西北各大行政区所搜集到的许多重要古器物，还有许多私人所藏的名画和重器，编辑和收录，都有待于将来。好在《伟大的艺术传统》单行本，即将开始陆续付印；其中一大部分将有机会以“插图”和《图录续集》的形式和读者们相见。

在中国的伟大的艺术传统里，重要的作品，是取之不尽，用之不竭的。新中国的艺术家们在从事于“推陈出新”的工作时，必须取精用宏。把伟大的艺术作品，尽多尽快的供给他们，并且大量的流通出来，是有其必要，有其意义的。在创作民族形式的艺术上，更有其重要的作用。这将不是一种“愿望”，而是完全有实现的可能的。我愿在这方面做些编排的工作。我相信，许多专家，许多机构，出版家和印刷者，都一定会通力合作，乐于共

同完成这个重要的工作。这部《图录》的出版，只是一个“开始”。

1952年7月10日

炳灵寺石窟概述

一

从新疆的高昌、库车，甘肃的敦煌、天水，大同的云岗，洛阳的龙门，太原的天龙山，峰峰矿区的南北响堂山，济南的千佛崖，南京的栖霞山，到义县的万佛堂，是一连串的石窟寺，点缀在我国境内的各个名胜地区，把我们的锦绣河山装饰得更为富丽弘伟。这些石窟寺都是有丰富的石雕像或塑像或壁画，它们是中国艺术史上的精英，是今日艺术家们所必须吸取，作为“推陈出新”的宝贵资料之一。我们看了这些造像，这些壁画，立刻有一个感觉，那就是：我们的先辈艺术家们是如何的在古老的艺术传统上勇敢地接受了外来的各种影响，而密切地结合起来，创造出具有崭新的风格，不朽的艺术性、人民性的优越的作品。那样的结合，既不是生吞活剥地抄袭，更不是不相调和的异音杂奏。他们是那样高超的把外来的影响，水乳交融地融合在古老的传统的艺术之中，而另成为一种崭新的创作。

这个伟大的融合的创作时代，可以从公元后第四世纪算起，

直到第十五世纪而未衰，足足有一千多年的历史。这一千多年，乃是中国艺术史上的一个光辉灿烂的时期，不时的有新的创作出现，像走在山阴道上，好山好水，令人应接不暇。

中原一带，迭经兵燹，许多古老的寺庙、宫殿的壁上，有名的画家们所绘写的壁画，都已随着那些宫殿、寺庙的被毁而毁失了，永远不能再为我们所见到。我们今天读着唐人裴孝源的《贞观公私画史》和张彦远的《历代名画记》见其中所载江陵、长安、洛阳等处寺观壁上六朝及唐代画家顾恺之、张僧繇、史道硕、展子虔、郑法士、杨契丹、尉迟乙僧、吴道元、张俱、毕宏、郑虔、王维、杨廷光、韩干、卢棱迦、边鸾、周昉、尹琳诸家所作的绘画，都已毁灭，不可追踪，不胜有名存物亡之感。幸而在荒山僻壤的地区，兵火所不及，风日所未剥蚀的，尚存若干壁，虽然不是有主名之作，但典型犹在，足可以征考当时壁画的作风。

雕像远较壁画及塑像为易于保存；一来是凿刻在邨崖石壁之间，不容易遭到人为的毁坏；二来是石质比较坚牢，也不像泥胎砖墙的易于倾圮。所以，就在中原地区许多寺庙的壁画都已泯灭无存，而云岗、龙门、栖霞雕像还能巍然独存。

近百年来，帝国主义侵略者们的足迹，踏遍了中国。我们历劫仅存的许多石窟寺里的壁画、雕像、塑像，也成为他们的魔手所攫取的对象，多半被捆载而去，成了他们公私收藏者的辉煌的陈列品。新疆许多古寺的壁画，已尽为他们剥切而去，塑像也都被搬了走。云岗、龙门、天龙山的最精美的雕像，可挟而去的，便全躯运去，连石壁上的浮雕，和弘伟的大雕像，也都千方百计地斫凿下来，一个头部，甚至一只手臂，也都成了他们掠夺的目标。所以我们今天去那些石窟寺里，到处见到的是断头折臂的雕像。这种摧残我国文物的卑劣行为，是令人愤疾万分的。

但是也有他们足迹所不到的地方，便得幸免于劫。像最近我

们所发现的甘肃省永靖县的炳灵寺石窟，和天水县的麦积山石窟，便是两个例子。

天水的麦积山石窟知道的人很多，但从来没有做过仔细的勘查工作。今年，我们已派遣了一个勘查团去。这个团组织了十多个艺术家和美术史研究者，正在那里工作着。永靖的炳灵寺石窟则是一个新的发现，在许多记载上都没有它的名字。1952 年秋天，我们曾组织了十多个艺术家到那里去勘查过。虽然这个勘查工作做得并不彻底——主要是受了物质条件和时间的限制，但也带回来不少的绘画和照片。现在把这些绘画和照片展览出来。就这一部分初步的收获看来，这个石窟寺是有其光荣的历史，并保存着很多相当高的艺术作品的。

炳灵寺是一个比较近代的名称。在唐代，名为龙兴寺。在北宋的时代，称为灵岩寺。炳灵寺是藏语的音译，就是“十万佛”之意，也就是许多同义的“千佛洞”、“万佛峡”之意。

这个石窟，在古代的记载里是并不陌生的。早在第五世纪的书里，就有关于它的比较神异的记载了。

二

出永靖北门，渡黄河，登山，十余里至骆驼项。到达烟墩，再折而向南走，至盘坡。山势陡峻，径窄而且多砂砾，几乎不可以走。又十余里，乃望见小积石山。千峰攒涌，万壑争奇，似别有一境界。下山入谷，山峦益见峻秀，千奇百怪，都不是目所习见。又五里，到炳灵寺“上寺”，仅一唐龛，一洞。沿谷而行，越过山岗一道，进入大寺沟，站在山口高处，可望见大佛及石窟全景。下坡涉过小溪，出谷。循黄河北岸，沿山边行二三里，至

“下寺”，是炳灵寺石窟的主要部分。郦道元的《水经注》河水卷二，有一段记载：

“河水又东北会两川，右合二水，参差夹岸，连壤负险相望。河北有层山，山甚灵秀。山峰之上，立石数百丈，亭亭桀竖，竞势争高，远望参参，若攒图之托霄上。其下层岩峭壁，举岸无阶。悬崖之中，多石室焉。室中若有积卷矣。而世士罕有津逮者。因谓之积书岩。岩堂之内，每时见神人往还矣。盖鸿衣羽裳之士炼精饵食之夫耳。俗人不悟其仙者，乃谓之神鬼。彼羌目鬼曰唐述，复因名之为唐述山。指其堂密之居，谓之唐述窟。其怀道宗玄之士，皮冠净发之徒，亦往托栖焉。故秦州记曰：河峡崖傍有二窟。一日唐述窟，高四十丈。西二里，有时亮窟，高百丈，广二十丈，深三十丈，藏古书五笥。亮，南安人也。下封有水，导自是山。溪水南注河，谓之唐述水。”

这是炳灵寺石窟的最早的记载（约482年）。根据这个记载，好像悬崖之中，先有石室。以唐述、时亮二窟为最高最大。佛家凿龛造像，则是后来的事。《法苑珠林》卷五十三云：

“晋初河州唐述谷，在今河州西北五十里。度凤林津，登长夷岭，南望名积石山，即禹贡导河之极地也。众峰竞出，各有异势，或如宝塔，或如层楼。松柏映岩，丹青饰岫。自非造化神功，何因绮丽若此。南行二十里，得其谷焉。凿山构室，接梁通水。绕寺华果蔬菜充满。今有僧住。有石门滨于河上，镌石文曰：晋太始年之所立也。寺东谷

中，有一天寺。穷探处所，略无定址，常闻钟声。又有异僧，故号谷名为唐述。羌云鬼也。所以古今诸人入积石者，每逢仙圣。行住恍忽，现寺现僧。东西岭上，出于醴泉，甜而且白，服者不老。”

《法苑珠林》编于668年，是唐高宗的时代。这时，凿龛雕像，已经很盛，故所载便以佛教的寺窟为主。

这最古的两则记载，虽夹杂些神异的传说，但还相当的翔实可靠。说到唐述、时亮二窟的情况，则未免有些近于夸大。假如《水经注》所提到的时亮窟就是我们今日所见到的“下寺”大佛像顶上的一个窟的话，则决不会有“高百丈，广二十丈，深三十丈”的，如果另有其地，则炳灵寺石窟一带，别无他窟其位置有那么高的。这个最高的石窟是我们勘查团的工作人员们所未曾勘查到的洞窟之一。所谓“藏古书五笥”的话如果可靠，则将来被发现的时候，一定会成为极重要的消息。杜甫“秦州杂诗”云：“藏书闻禹穴，读记忆仇地”。古来也有“石匮藏书”的传说，见之绘画，传之木刻。究竟窟中有没有“藏古书五笥”，我们希望在组织第二次炳灵寺石窟勘查团的时候，能弄个“水落石出”有个分晓。

三

我们说这个炳灵寺石窟是“新发现”的，其实只是近七八年被人遗忘掉而已。在古代，这个石窟寺是一个很繁盛的宗教中心区之一。永靖这个地方，是一个冲要之地，也是一个交通要道，是军事的据点，也是商贾集中地之一。

永靖县属于甘肃临夏分区。临夏旧为河州，是多民族聚居的

地区。黄河北流经临夏、永靖，入兰州境。漓水经临夏北流至永靖，入黄河。《禹贡》说，大禹“导河自积石至于龙门”。这积石，当是炳灵寺石窟所在的小积石山。《临洮府志》云：“小积石山在河州西北，西临番界，两山如削，河流经其中。”清《一统志》云：“积石关，东去积石山五十里。明初于此置茶马司，为市易之处，有官军守戍。”今积石关有禹王庙，正与此传说相符合。

据我们初步勘查所得，发现了一块北魏延昌二年（513 年）的摩崖刻石。其文云：“大代延昌二年岁次癸巳六月甲申朔十五日庚戌，太夏郡武阳部郡本国中政曹子元造窟一区，仰为皇帝陛下，群僚百官，士众人民，七世父母，所生父母，六亲眷属，超生西方，妙乐回生，含生之类，普同福……。”这个曹子元所开凿的一个洞窟，西、南、北三壁均有造像，具有精美的魏造像的作风，显然是当时的原物。惟壁画则为明代重绘的。但这个曹子元窟，虽是今日所知的最古的有确实年号的一个洞窟，但未必便是第一个窟。可能在曹子元之前，即 513 年之前，已有人在那里开窟造像了。

此后，各代都有开窟凿龛之举，以唐代为最盛。就我们初步勘查所得，共有三十六个窟，九十八个龛，一共是一百二十四个窟龛。计：

魏：十个窟，两个龛，共十二个。

唐：二十一个窟，八十五个龛，共一百零六个。

明：五个窟，一个龛，共六个。

炳灵寺石窟，其洞窟的作风和云岗、龙门、敦煌不甚相殊。惟石壁上独多佛龛。这是很可注意的。这些佛龛，多作塔形，且塔形均是印度式的，在别处石窟寺是很少见到的。

在宋明二代，炳灵寺也还是很繁盛的。这可以从窟壁上有许多宋代的壁画和明代的重绘壁画上证明。宋代的河州，是一个军

事重镇，防御着吐蕃和西夏的侵入。在明代也是一个军事据点。因之，炳灵寺也成为“功德主”常往瞻拜并供献佛像，重修洞窟的所在。元代巴思八喇嘛教盛行。炳灵寺之成为喇嘛寺院，当始于此时。清代康熙时，也曾加以重修。直到现在，主持的人还是喇嘛僧。

但炳灵寺石窟虽经历代加以重修，而自然的和人为的破坏却是相当的大。这一带的山岩是红砂石，非常容易风化。凡曝露在风日之中的精美雕像，经历了若干年后往往线条模糊，神采全失。我们发现的一个佛头，就几乎变成了一块圆石，面目全模糊了。一尊唐雕的半截观音像，表层风化，一触即落，神采也就立即消失了。对于曝露在天空风日之下的雕像，是必须加以保护的。至于人为的破坏，虽然它没有被帝国主义者的魔手所摧残，但是过了若干次兵燹，烧毁、破坏的情形也是很严重的。最近的七八十年，特别是同治十二年的一次战争，毁坏的程度特别严重，遭劫的遗迹还彰彰在目。像一个一丈多见方的唐窟（第九十二号窟），在同治时，因火药的爆炸，把好些精美的雕像都炸得断头折臂。有若干窟的壁画也被烟火烤熏得乌黑了。不过就现在的一百二十四个龛窟而论，破坏的情形还不算太厉害。和云岗、龙门、天龙山、南北响堂山诸石窟比较起来，仍可认为是相当完整的。

四

它从隐晦中重新放出光芒来，是在1951年秋天。甘肃省委孙作宾副书记和西北人民图书馆冯国瑞先生因视察临夏分区的土地改革工作到过炳灵寺，作了初步考察。冯先生作了一篇报告，在报纸上发表，引起了读者们很大的注意。中央文化部与西北文

化部即决定派遣专家们，组织“炳灵寺石窟勘察团”，前往炳灵寺，作进一步的考察与研究。这个勘察团在1952年9月间成立。由赵望云、吴作人、常书鸿三同志担任正副团长，团员有张仃、李可染、李瑞年、夏同光、萧淑芬诸教授和冯国瑞、范文藻、段文杰、孙儒僩诸同志，还有技工窦占彪，一共是十三人。9月18日从兰州出发，同月29日返回兰州，一共用了十二天的时间。其中，一半的时间是消耗在道路上。实际的勘察工作，只有七天。在这七天里，由于工作同志们的努力，大致对炳灵寺石窟做了比较全面的和精确的勘察和了解。工作的条件是很差的。原有的栈道、飞桥都已毁坏了，许多洞窟都成了可望而不可即的地方。起初决定要重修栈道、飞桥，因为时间、材料等困难问题，都没有动手修建。他们就临时搭成了两架四丈多高的木梯，冒险攀登上去工作。有一次，一架高梯在移动中竟折断了，幸未伤人。有的同志攀登梯端拓刻石题字，有的同志，用绳子将自己的身子缚在梯上，探身出去摄影。其他同志们也都是紧张地热情地工作着，或临摹壁画，或摄影，或作素描。所有陈列在“炳灵寺石窟图片展览”里的许多美好的成绩，都是他们冒险而紧张地工作的结果。我们应该对他们表示恳挚的感谢!

所深感余憾的是，因为飞桥栈道的来不及重建，那大佛顶上的“天桥洞”，即传说中的时亮窟，竟没法攀登上去，(高达十余丈!)使这个勘察的工作未能全面、未能彻底的完成。因之，这个展览所陈列的勘察的成绩，也还不是全面的。我们想，将来能再派遣一个勘察团到炳灵寺石窟去，把这个勘察工作彻底的全部的完成，并研究完善保护的方法。

七八十年来隐晦的被人遗忘了的炳灵寺石窟，在人民的手中，将会放射出更辉煌的光芒的。

1953年8月28日写于北京

《麦积山石窟》序

远古的人类所居住的洞窟，都是天然的石灰岩的洞窟。但后来作为寺院或崖墓的洞窟，却都是人工开凿的。像四川的嘉定、彭山、重庆等地发现的大批的崖墓就是人工所凿成的洞窟的例子。在那些崖墓里面，曾发现有不少汉代的随葬的艺术品，特别重要的是其建筑的式样。汉代崖墓所有的雄壮美观的石柱，足以使我们的建筑师们在古代希腊的几种形式的柱子之外，增添了丰富的汉民族所创造的柱子。（当然，在更早得多的时代，我们已有了种种的柱子，大概都是木造的，所以都已朽腐无存了。）

四川各地崖墓的时代，可考者，有重庆的一窟，所记的年代为永寿四年（158 年）；在彭山一窟里所见的墓砖的年号，则为永元十四年（102 年）。较这些年代更早的，有宋洪迈所撰《隶释》（卷十三）所载的彭山张宾公妻墓的年代，是建初二年（77 年）；但这个崖墓今已遍觅不到，未知所在。在公元第一、二世纪的时候，四川各地开凿崖墓以埋葬死者的风气是很盛行的。这风气很可能早已开始了，可惜有确切的更早期的年代的记载，我们还没有发现。我们在一个崖墓的石壁上发现有汉代的人所刻的“蓝田令杨子舆所处内”九字的文字，可见那时代的人是以崖墓

为安处死者于内的。这观念正是从古代的活人曾经居住在相类似的洞窟内的记忆或传说流传下来的。

印度的石窟很早的便成为各个宗教的庙宇。著名的阿健他(Ajanta)石窟，据近来考古学家的研究，谓曾发现有公元前第二世纪的古文字。那些石窟都成为古代印度绘画与雕刻的宝库。属于佛教的阿健他石窟尤以其壁画为全世界所知，其实，它的雕刻也是很精工富丽的。

随着佛教的输入中国，我们的石窟寺也相继的开凿出来，正和民族形式的崖墓相结合，创造出很辉煌的石窟艺术。这些石窟寺从西边的新疆各地,到甘肃、四川、山西、河南,直至山东,更南至江苏各地,连绵不断,各各呈显出光彩不同的万丈光芒来,在其中,尤以敦煌、炳灵寺、麦积山、云岗、龙门等石窟为最著。

石窟艺术是因地制宜，因时发展的。在石质比较坚硬的地区，我们的雕刻家们就在那里雕刻出许多石质的佛像、菩萨像、服侍像、供养人像以及表现佛《本生经》里的和佛《本行集经》里的故事的群像。像云岗、龙门、天龙山等石窟寺，就是属于这个系统的。在那里，雕刻的石像是主要的艺术创作。我们在那里可以看到从北魏（公元第五世纪）直到明代末年（公元第十七世纪中叶）的雕刻的发展的主要历史。但在砾岩地区，石质不宜于雕刻，那么，我们的艺术家就在洞窟的墙面上装饰着丰富多彩的壁画，又利用泥土，塑造出许许多多的佛像、菩萨像以至供养人像等等。像敦煌千佛洞、麦积山石窟等，就是属于这个类型的。我们在那里也就可以看到从公元第五世纪直到第十七世纪（甚至更晚些）之间的绘画和雕塑艺术的发展过程。

这些石窟寺的存在，对于中国艺术史的研究者是无比的重要，特别是关于壁画和塑像方面，差不多成为这部分造型艺术的极罕有的，甚至是孤独的实物例证了。

敦煌千佛洞的壁画，已有不少人在研究，但这洞窟里所存的塑像的介绍还正在开始。麦积山石窟的壁画，不仅在数量上不如敦煌之多，而且其保存的情况也远不及敦煌的完整，但其足以骄傲的却是从公元第五世纪以来创作的塑造的泥像，这些塑像，小型的不计，仅大型的就在一千尊以上，这在研究中国雕塑史的人看来，简直是一个极重要的塑像宝库。

中国的塑造艺术是与石雕艺术同时发展起来，而且是发展得极早的。安阳殷墟出土的男女奴隶俑（各戴着桎梏），时代在公元前第十一世纪之前，也就是在离今三千多年之前，其重要不下于殷人的石雕刻。现在所知的陶质塑像当以他们为最早的了。周代的陶俑出土的不多。但从汉代到明代，即从公元前第二世纪到公元第十七世纪的近二千年间，就地下出土的各时代的陶俑而作研究，我们雕塑家对于塑造艺术的成就是惊人的高超的。不过，从古墓中出土的陶俑，以小型的为最多，大型的极少见到，而且大部分是从模型中塑造出来的，不容易看出塑像者的卓越的塑造手法。我们的古代塑造家的杰作应该是属于大型的佛像乃至供养人像等的那一类的主要创作。不幸那一类的大型塑像传世极少。许多泥塑的佛像乃至供养人像等，都已随着砖木建筑的寺庙的毁坏而泯灭了。相传为唐代著名雕塑家杨惠之所作的若干罗汉像（在苏州角直镇），到今天还保存着，但其时代是可疑的，且不像曾是杨惠之的原作。比那些角直镇罗汉像更古的东西，在过去是不为人所知的。敦煌千佛洞发现的若干塑像，新疆几个荒芜的石窟寺里发现的若干烧泥佛像、菩萨像和塑像等，乃使我们得到真正的唐代的、甚至少数的唐代以前的塑像。麦积山石窟所发现的塑像，其重要却更远在他们之上。麦积山石窟里的一部分塑像，其时代乃是属于公元第五世纪左右的。这个发现极为重要，我们在那里还发现有直到明代（公元第十四世纪至第十七世纪中

叶）的各时代的塑造艺术的创作。把这部分的创作加入了我们的雕塑史里，我们的雕塑史的篇页乃更加显得辉煌，更觉得光彩异常灿烂了。

除了敦煌千佛洞之外，公元第五世纪的壁画是极少有的。麦积山石窟的属于这一时期的壁画，虽然数量不多，但也给予艺术史研究者以新的优秀的资料，给予画家们以新的吸取养料的源泉。

麦积山石窟在甘肃省天水县的东南，距天水县四十五公里。它是秦岭山脉的西端，从天水县往东南走了三十五公里比较平坦的道路，就进入麦积山峡口，沿着山溪边的蜿蜒的山路，再走十公里，就看到像从平地拔起的一座奇峰，峰顶还耸峙着一座小塔。这个山峰，形象的确有些特别，其顶端略带圆锥形，底部却比较小，很像农村里堆积的麦秸，故当地的人很早的时候就称它为麦积崖。五代阙名撰的《玉堂闲话》说道：

> “麦积山者，北跨清渭，南渐两当，五百里岗峦，麦积处其半，崛起一石块，高百万寻，望之团团，如民间积麦之状，故有此名。其青云之半，峭壁之间，镌石成佛，石龛千室，虽自人力，疑其神功。”

这一段话见于《太平广记》卷三百九十七。(《重订说郛》卷四十八所收《玉堂闲话》，无此则。）作者自己说：“时前唐末辛未（911 年）登此留题，于今三十九载矣。”“唐末辛未”的后三十九年，乃是公元 949 年，也就是后汉隐帝乾祐二年。这一则在公元第十世纪中叶写的文字，当是今所知的关于麦积山石窟的比较详细的古代记载了。但麦积山石窟的开凿和成为佛教的寺院则远在这个时代之前。《梁高僧传》曾载释昙弘尝于宋永初间

(420—422年)隐居麦积山。后数年，释玄高到了麦积山和昙弘相会，为同业友，常有学徒三百余人，可见那时麦积讲学的盛况。今天尚可见到的最早的纪年的墨迹，在“麦察第一一五号”窟中，乃是北魏宣武帝景明三年(502年)九月，张元伯造石室一区的发愿文。其后北周的保定、天和间(566—568年)，秦州大都督李允信为其亡父造七佛龛。有名的作家庾信为他撰写了一篇《秦州天水郡麦积佛龛铭》，见于《庾子山集》卷十二(原碑已亡)。这是关于麦积山石窟的最显赫的一篇文字。其后隋、唐、五代、宋、明、清各代均有修龛塑像之举，惟元代独无所增饰。故麦积山石窟里并没有像敦煌千佛洞所有的那种密宗的壁画与塑像。历代的文人学士，也常有到那里去游览的，尝有若干诗句题或刻于窟壁。1952年的冬天，西北文化部曾组织西北文物工作者到麦积山石窟做过一番初步的勘察工作，这是麦积山石窟有组织的勘察工作的开始。

我们根据了这个初步的勘察报告，就在北京组织了一个麦积山勘察团，于1953年7月间到麦积山石窟做进一步的临摹、测绘、摄影、翻模和研究的工作。这个勘察团在麦积山石窟一共做了三十二天的勘察工作，写出了报告和工作日记(均见《文物参考资料》1954年第2期)。这个勘察工作是艰苦的，团员们日常工作，都要攀登那上了一层又一层的凌空的飞桥栈道。“有几个窟特别大。在窟内还要用杉杆和板子搭起高台和长梯来工作。有些洞窟特别小，勉强一人容身还直不起腰来，往往俯伏着完成全部的工作。新通的洞窟里，不知有多少世纪没有人到了，鸟粪存积，厚可没胫”(《麦积山勘察团工作报告》)。

这些飞桥栈道，都是在勘察团来到的时候方才修架起来的。我们知道麦积山的许多石窟都是开凿在垂直的山腰之间的，古代的人就架设了飞桥栈道来联接各窟，各洞窟之间的峭壁上都插着

许多木桩子，显然是过去作为架桥铺板的支柱用的。现在却无法利用这些朽腐旧木桩子了，重新架设飞桥栈道的工程是难以想象的艰险。当地的木工们曾经依附着残存的木桩或桩眼，攀登到四五十公尺高的悬崖上，开辟了飞桥栈道的路线。没有事先做好这个架设飞桥栈道的工作，是不可能做进一步的勘察工作的，但还有若干洞窟，因为实在无法可以通达，只能以远望器材窥测龛窟的内容。所以，这一次的勘察工作，也还不是全面的完备的。如同炳灵寺石窟的勘查工作一样，将来有必要再作进一步的更全面、更完备的勘察和研究。

就是这样，这个勘察团的勘察工作的成就，已经是很可宝贵，很值得重视。也正像炳灵寺石窟一样，把从前没有人仔细勘察过的这个石窟寺，第一次比较全面的介绍给全国人民，介绍给从事于艺术创作和艺术史研究的人们，那作用和意义是重大的。

勘察团的团员们都表现了无比的工作热情，克服了种种困难。画家们完成了临摹、特写和外景凡一百五十幅。雕刻家们完成了石膏翻模十九件。摄影家们拍摄了一千多张的照片。测量家们仔细的测量了全部能够通达的九十二个龛窟。研究工作者们则编录了《麦积山石窟内容总录》，尽量的把最正确的勘察记录写出来。这些研究资料和艺术作品都是具有肯定的价值的，其中特别值得介绍出来的临摹的壁画和拍摄的塑像的照片，都在这本《麦积山石窟》里印出。

麦积山凡142公尺。勘察团所编的龛窟和摩崖雕刻凡一百九十四号。当初一定不止此数，经过了历代的地震和长久的风化和雨水冲渗，山崖往往崩坠，而有些龛窟就随之而塌倒，有的还残留着一角在断崖之上。

由于麦积山的中间部分，纵断崩裂，所有的龛窟便分为东崖和西崖两部分，我们所修的飞桥栈道也是这样的分着的。今就东

西崖两部分的最主要的几个洞窟，稍作介绍如下：

东崖的龛窟里，最重要的有涅槃窟，千佛廊、散花楼上七佛阁、牛儿堂及中心佛阁等，规模都是很大的。

涅槃窟（麦察第一号）是魏代晚期（公元六世纪初）所开凿的石窟，其特色是，窟前排列着六支石柱，宛然像四川的崖墓(实测图一)。窟内的塑像，虽经明代重修，犹可看出魏塑的风格(图版八至十)。

千佛廊（麦察第三号）为魏代（公元第五世纪）所凿，自入口至廊尽端，凡长32.74公尺，密密的在崖面上排列着上下两层石胎泥塑的佛像，这些佛像今存者凡二百五十八躯。多经后代妆修过，但也有少数的尚存原貌（图版一一至一二)。

散花楼上七佛阁（麦察第四号）是麦积山石窟里规模最为宏伟的一个洞窟。在离开地面五十多公尺的悬崖峭壁上，开凿出汉式的七间八大柱的崖阁，每二大柱之间是一个佛龛（实测图二至四)，此窟当即是庾信的《秦州天水郡麦积崖佛龛铭》所提的“七佛龛”。他说道：“大都督李允信者。籍于宿植，深悟法门，乃于壁之南崖，梯云凿道，奉为亡父造七佛龛。似刻浮檩，如攻水玉，从容满月，照曜清莲，影现须弥，香闻忉利。如斯尘野，还开说法之堂，犹彼香山，更对安居之佛。”这几句话很空洞，还不如铭文里的“载疏山，穿龛架岭，纟分星汉，回旋光景。壁累经文，龛重佛影。凋轮月殿，刻镜花堂。横镌石壁，闇凿山梁”的一段，比较得使我们看出些凿窟的经营情况来。这窟顶平棋式的天花板上，每格都有壁画。七个佛龛的上端壁间，也画着七大幅壁画，每一幅画里都是四个伎乐天人，有的在奏乐，有的在进香，有的在散花，保存得相当完整。这七大幅壁画年代可能较晚，有隋或初唐的作风。这窟内的塑像凡七十五躯，天王像二躯是宋代修的，有的佛像和胁侍像则是明代甚至清代修妆的（图

版二，又一三至二八）。

牛儿堂（麦察第五号）较上七佛阁为小，是汉式的四支柱，石柱里面是三个佛龛，每龛的天花板上也有壁画（实测图三至七）。柱头上有石雕的斗栱，很可注意。脚踏牛儿的天王像，虽经过明修，那威猛的气势还是很动人的。蹲伏着的牛儿，也显得神气十足（图版三，又二九至三五）。

东崖上还有许多的龛窟，其中有的塑像还保存着魏代的原状。凡是人迹不易到达的洞窟或飞桥栈道已经毁断了的地区，便不易见到后代重新妆修的痕迹。那些古老的塑像，还有一部分的千佛“影塑”等，都是极珍奇、极罕见的第五、六世纪时代遗留下来的优秀的雕塑创作。

麦察第三〇号窟的汉式屋脊、屋檐和石柱的形状，保存得最完整，一望即知那建筑是属于汉民族的，而不是从印度移植过来的（实测图八）。麦察第四三号窟也有四支石柱，但一端的石柱已经崩塌（实测图九）。柱头有石刻莲瓣浮雕，石造檐下与柱顶间，不用斗栱而代之以浮雕的“火焰宝珠”，这样的形式正是中、印艺术相融合的一个好的实例。

西崖的峭壁上，最重要的有三大窟。这三大窟都是魏代晚期（公元第六世纪初）所开凿的。

在这西崖三大窟里最大的是万佛堂（一名碑洞，麦察第一三三号）。窟内的结构很复杂（实测图一〇至一二）。《玉堂闲话》云：“由西阁悬梯而上，其间千房万屋，缘空蹑虚，登之者不敢回顾。将及绝顶，有万菩萨堂，凿石而成，广古今之大殿，其雕梁画栱，雕栋云楣，并就石而成。万躯菩萨，列于一堂。”（《太平广记》卷三百九十七引）这里所谓“万菩萨堂”，指的当即是“万佛堂”。这堂内的四面壁面，满缀着许许多多小影塑“贤劫千佛”，有的龛楣上则塑着小型的供养人立体像及山水背景的浮塑。

这样的塑造方法，到现在民间塑造家也还沿袭的运用着。这洞里所有的大大小小的塑像，从魏到后代的作品都有，可谓“大观”。迎门而立的三公尺半高的接引佛，是唐塑宋修的，表现着慈祥安慰的姿态，两只手作徐缓的接引之势，尤为生动的具有温暖的触觉感，这是一尊优秀的创作。但洞内的石刻造像多为山水所蚀，或风日所化，都显得面目模糊。又千佛影塑也多被盗剥而去。这洞内又藏有造像碑二十多座，计完整者十八座，又残破的断碑五块，其中以描写“佛传”故事的一块最为生动（图版一一四至一三七）。

再往上走，到栈道的顶点，就是西崖能够通达到的最高处的“天堂洞”（麦察第一三五号）。《玉堂闲话》云：“自此室之上，更有一龛，谓之天堂。空中倚一独梯，攀缘而上。至此，则万中无一人敢登者。于此下顾，其群山皆如培塿。王仁裕时独能登之，仍题诗于天堂西壁上曰：蹑书悬空万刃梯，等闲身共白云齐。檐前下视群山小，堂上平分落日低。绝顶路危人少到，古岩松健鹤频栖。天边为要留名姓，拂石殷勤手自题。”这首题在西壁上的唐末诗人王仁裕诗的墨迹，早已泯灭不见了。这洞内多北魏造像，又有三尊硬沙石的魏代石造像，显然是从他处移来的。最有特色的是壁画，上面画的是骑士们驰骤相击杀的战争场面，虽多已剥落褪色，而气势的惨烈，犹可看得到（图版一三八至一四二）。

麦察第一二七号窟，是西崖三大窟中最小的一个，但壁画最多，四壁和藻井，全都画得满满的。我们勘察团里的画家们就以这个洞为临摹工作的重点。魏塑像及石刻造像也都相当完整，而且十分的精致生动（图版四，又一〇六至一一二）。

此外，还有好几个窟也值得特别提出来讲一下。在麦察第一二三号窟里有魏代所塑的供养童男、童女各一，形象装扮均与一

般的供养人不同，很可注意。当是属于那时代的少数民族的人物（图版九七、九八）。麦察第一六〇号窟，也是一个魏窟。正壁、右壁和天花板上，均有壁画，但多剥落处；我们犹可就剥落处看出内层的壁画为魏代的原作，其表层则为隋代所作，颜色均极鲜明（图版五）。又麦察第一六五号窟，为北魏时代所开凿的，但经过宋代的大修。塑像都为宋代所塑，具有那时代所特有的风格。像侍立着两个宋塑的供养妇人，面部丰满，神情生动，衣褶也飘动如飞，的确是公元第十二世纪左右的雕塑中的杰作。像这样的优秀的塑像，过去绝少见到，最近才陆续的在山西晋祠等地古庙里和麦积山石窟里发现。我们对于宋代的雕塑艺术，到了今天，才能给以正确的公平的估价。在过去，因为资料的缺乏，对于他们不可能有比较详细的叙述。

麦积山石窟的研究，虽然刚刚开始，但这个佛教的中心地之一，却不是默默无闻的。每年到了一定季节，朝山进香的人仍有不少。在 1920 年的时候，并曾发生过帝国主义者到那里盗取壁画的事，又以前曾不时有避难人居住在洞窟里。住在洞内的人的炊烟熏灼和有意无意间的破坏，再加上地震和山泉、风日的蚀化等自然灾害，使这个珍贵的艺术宝库，遭受到很大的损失。但仅就这些保留下来的壁画和塑像、石刻等而论，已足够令艺术工作者们神往了。今后如何加强麦积石窟的保存、保护工作，是我们所必须立即研究，而且必须逐步加以实施的。

麦积山石窟勘察团的工作人员凡十五人，主要的是北京中央美术学院、北京师范大学和天津大学的教授们，其中，有美术史的研究者王朝闻、冯国瑞、常任侠，画家吴作人、罗工柳、孙宗慰、萧淑芳、陆鸿年、戴泽、吴为、邓白，摄影家李瑞年，翻模工作者张建关、张鸿宾，测绘工作者程新民。团长是吴作人先生。在这里所印出的实测图、壁画摹本和各种照片，大部分是他

们辛勤的工作的成绩，其中部分是采用了西北历史博物馆的摹本和照片，还有一小部分是取之于北京人民纪念碑兴建委员会雕刻家刘开渠先生等几位所拍摄的照片，应该在这里声明一下。这个《麦积山石窟》所有的成绩都是应该归于这些辛勤工作的艺术家们的。

1954 年 9 月 23 日郑振铎序于北京

（《麦积山石窟》，文物出版社，1954 年。文中图版编号为该书编号）

《陕西省出土唐俑选集》序言

“俑”是中国所特有的雕塑艺术的一个大类型，在中国美术史和雕塑史上占着很不平常的地位，我们必须以很大的篇页来叙述之。孔子曾经说道：“始作俑者其无后乎！为其像人而用之也。”可见在孔子的时候，即离今二千五六百年前，“俑”已经是很盛行的殉葬物了。但就我们今天所知道的，其情形恰恰和孔子所推想的完全相反；“始作俑”的人，乃是一位大仁人君子，他可能于无意中救活了无数的殉葬者的生命。他像“人”之形而制造了“俑”，使丧家不用活人而用“俑”来殉葬，正如《三国志演义》里所说的，诸葛亮渡泸水时，不用人头去祭河神，，却创造出像人头形的面制的馒头，来代替人头。在孔子那时候，以活人殉葬之风还很盛，如秦以“三良”殉葬，国人痛心之至，为之赋“黄鸟”，故孔子深诛痛恶之，乃有“其无后乎”的诅咒。

用“俑”来代替活人殉葬，究竟始于何时呢？为时一定是十分早的。我们在安阳的墓葬里就发现过戴着桎梏的男女俑。他们是灰青色泥质的，可见在三千多年前的殷代就已经有俑了。那时代，以活人、活狗、活马、活鸡等等殉葬之风极盛，但同时却已经有了以陶质的男女俑来代替活人，可能不是出于仁慈之心，而

只是由于经济条件的不容许。故直到孔子之时用活人、活物还和用“俑”来殉葬之风并行不悖。

“俑”不仅是陶的，也有用木雕的，用石雕的，用铅铸或铜或银铸的，用“刍”（即干草）扎束起来，象征人形或狗形的。长沙楚墓里出土的木俑，有雕刻得极精的，眉眼如生，衣服且是用丝绢制成披穿上去的。

春秋战国时代的“俑”，一定不会少，但出土的却不多，只见有洛阳金村出土的金属俑（以铜或银铸的为多），姿态十分相同，都是屈膝而坐，双手捧着一个圆形筒似的东西；颇疑那圆形筒里，当时一定插的是花朵或其他呈献给死者的礼物。

在骊山脚下秦始皇陵前，1956 年出土的一对大陶俑，乃是今日所知的“唯一”可信的秦代的人物形象，这是一个男俑和一个女俑。男俑嘴边微微有髭须，女俑的发髻装扎得和男俑稍有不同。它们都是屈膝席地而坐，脸部的表情安静而富有自信力，它们正是属于秦国全盛时代的伟大的美术创作。它们出土于秦始皇陵前并不是偶然的，它们出现于秦皇始陵的外墙的范围以内，可能乃是当时布置在守陵者们的屋内，或即埋在地下，作为陵的守护者们的一部分的。

汉俑出土得多极了。不仅是人俑，差不多一切人生日常应用之物，都用陶质复制出来，放在墓室里殉葬，以供死者的日常需用。有高层的房屋建筑，有猪圈、羊圈，圈中还有大小不等的猪、羊若干只。有井，有灶。有使役的男俑、女俑。有很多的谷仓、博山炉、陶罐之类，其中往往实以五谷及豆类。有陶狗、陶鸡、陶马，特别是狗俑和马俑，塑造得生动极了。辉县出土的陶狗，还有陶羊，有精神到极点，仿佛似闻到它们张开嘴在吠叫。四川彭山和其他地方出土的陶马，昂首阔步，有不可一世之概。那些女俑，发上插花朵或金钗的孔洞犹在，耳 朵上也还有戴耳

环的小孔，弯弯的一双细眉，樱桃小口上的红色还鲜艳的点在那儿，脸上表现着的是那么可喜爱的甜蜜的微笑。在中国雕塑史上，它们都是不朽的优良的作品，少不了给予更详尽的描状和更崇高的评价的。

三国两晋的陶俑，其作风和汉代似分别不大出来，且发现得也很少。惟南北朝时代的“俑”，特别是北朝的（南朝的俑绝少见），则变化很大，作风完全倾向于现实主义的，一点也不夸大。我们所见到的北朝小女俑，形象和表情都十分的可喜。他们的脸型是北朝雕塑所特具的瘦长而清秀异常的脸，脂粉的色彩也还未脱落，身材是那么美，用“婀娜”这个辞还形容得不够。那个时代所塑造的动物，像古所未有的骆驼，更是用心的在描状。我们所见到的骆驼，有四足跪地的，有跪地将起的，有在走着的，有载物的，有旅人骑在其上的，有默默地驯良地稳步前走的，也有昂首张嘴作长鸣状的。有一匹陶质的小驴，背负着两袋食粮之类，在风尘仆仆地奔走着。有若干武士俑，那神情勇猛雄武极了，持盾执矛，似在 护卫着墓中的主人。

隋代为时虽短促，却在美术史上也自有其特色。人物的脸型渐渐地变得丰满了，不再是病态似的瘦 弱，刻画形象，更具有丰富的人情味。一个歌女，微张小口，正在歌唱着。一匹肥牛正拉着一辆大车，车篷正好荫覆着它的身体。魌头的形状，狞猛可怕。各种动物也十分有精神。惟日用器物，以至建筑、井、灶等却不多见了。这开启了唐代的俑的风格。

在“俑”的历史上，唐代乃是一个黄金时代。隋代的俑，有上了釉的，但那是一色的姜黄色或蟹壳青色的釉，也有时是白色的。但在唐代则有了三彩釉，有时加上了蓝色的，共为四色。那釉彩是丰富异常，那色泽是润滑欲滴。不管是不是真实之物吧，那苹果绿色的马匹，显得是那么可爱！在马俑的创作上，唐代作

者们是一个大成功。在中国各时代没有比唐代的雕塑者们（还有画家们）对于马匹的观察更深刻、更细致、更丝丝入扣的了，也没有比他们对于马匹的描状更为活泼生动、更为全面、更为出奇制胜的了。试看元代的马 俑吧，是那么臃肿。试看明代的马俑吧，是那么粗腿呆头的。无怪世人是那么喜爱唐代的马俑！就是平平淡淡的立马俑，也显得是惊人的神骏。他们是不平凡：立着，但微微张开了嘴；立着，但稍稍地扭转着颈；立着，但低头在啃着腿，那条腿稍稍地抬起；立着，但昂首向天在作长嘶；是那么多种多样的不同的姿态。还有翘起了一条腿的，四足在飞跑的。“昭陵六骏”只是浮雕，已震撼整个世界的艺术家们；而这些马 俑，却都是圆雕，是如何的英骏可喜啊！

在男女俑的创作上，唐代的艺术家们更是观察细腻，深入生活，把唐代近三百年的社会生活的各个方面，和形形色色的各个类型，各个种族的人，全都捕捉到他们的雕刀、塑版的范围之内了 。唐代的长安是一个国际大都市，是世界所向往的一个文化中心，在长安，各个民族，包括国内的许多少数民族和国外的许多商人、旅客、官吏们在内，全都在活跃着。我们住在长安的艺术家们，有大好机会来研究他们，观察他们，深 入各个阶层的生活里，而把他们铸造成不朽的创作。

我们看文武官俑的制作，且举底张湾出土的一个文俑 、一个武俑为例，便知道唐代的雕塑家们如何地洞悉人性，善于把肃穆的文俑勇猛的武俑描状得恰到好处。那些侍臣们极不容易描写得好，因为很难观察到他们的内在的个性。在脸部的表情上，显示出了他们不同的性格，那是需要长时期的观察和很仔细的研究的。

女俑的创作，他们更是出色当行，姿态极妍。唐女俑有一个特色，就 是丰满肥胖，所谓“环肥”就是那个 时代人所崇慕的女性的美艳的大特点之一。胖女俑出土得极多，有大型的，有中

型的，也有小型的。西安王家坟村在1954年出土的一个女坐俑，高髻长眉，若含微笑，朱唇一点，双眼远望，若有所思。衣服的色彩和图案都鲜艳动人。两个三彩釉的女立俑，1956年出土于西安西枣园的，是那样地似颦似笑；一女稍转其眼光，若在望着某处，一女则微仰其头，若在聆语或在酬答。她们都是朱唇红颊，丰润得像要滴出水来。还有一个女坐俑，1955年出土于西安王家坟村，也是高髻长眉的，额上点着花黄；双手上举，似捧着什么，但那件东西已经失去，衣服也甚为新艳。一个抱婴儿的胖女俑，出土于西安郭家滩史 思礼墓（天宝三年）最有人情味。她是慈祥宁静的，那婴儿也是胖胖的，仰着头望着她，神情十分可喜，仿佛在问她什么。西安韩森寨雷宋氏墓（天宝四年）于1955年出土了一批俑，其中的胖女俑最为杰出。一个女俑席地而坐，双手似在做着什么事。一个女俑则伏地而拜。1953年在咸阳底张湾张去逸墓（天宝七年）里出土了一批小型的俑，中有一陶山，故我们称之为游山俑群。有三男俑和二妇俑席地而坐，有六女俑则立而互语或在远眺。立女俑高9．3公分，是小型的，但脸上的表情则依然丝毫不含糊。像这样小型的胖女俑，过去也有出土，但都是失群的，这是第一次成为俑群出现。1956年在西安韩森寨又出土了一群游山俑，一共十个人，全都是小型的胖女俑。

“胡俑”在唐代墓里是很习见的，有的是从国外来的人物，有的是国内的少数民族，但似乎全都是作为主人翁的侍从而出现的。其中，最特别的是“昆仑奴俑”。在唐代“昆仑奴”的使用颇为普遍，且以其勇力称著，1956年在西安红庆村独孤夫人元氏墓（长安三年）出土的牵马俑，就是一个“昆仑奴”。1954年咸阳底张湾薛从简墓（开元十四年）出土的男童立俑，也是一个“昆仑奴”，不仅历史文献和小说传奇所描写的人物有了实物

例证，而且在中国有非洲民族 的塑像也是最早的。其他“胡俑”，种类甚多，多半是深目高鼻的“色目”人，但久居长安，大多数都已作唐装。像独孤夫人元氏墓出土的骑骆驼俑就是一例。也有类似亚洲南部和北部人民的。

说起骆驼来，我们的雕塑家们对之也甚为喜爱，曾经很用心地来描状它们。像独孤夫人元氏墓出土的一匹骆驼俑，前面双腿跪地，将起未起，翘尾张嘴，在嘶叫着，其神气极为逼真。此外的动物俑，种类甚多，但特色不显著。西安东十里铺在 1955 年出土了一匹三彩的驴俑，却甚是罕见。西安王家坟村出土的一对三彩釉的狮子，亦是精彩异常的陶俑。

魌头和武士俑（所谓“武士”当是天王）几乎每个唐墓里都有，形形色色，变化多样，“画鬼容易”，雕塑家们更能够驰骋其丰富的想象力，创作了不少异样怪诞的东西，极神猛勇的能事，有绘彩的，且加以金的饰纹。也有三彩的。

1955 年在西安插秧村出土的一群舞乐俑，足以令人明了唐代舞乐队的组织情况。一共是十个人，一人立而舞，九人是乐队，席地而坐，一弹琵琶，一吹笙，一拍板，一吹笛（笛已失去），其他二人则在拍手为节，热闹、生动之至。骑马的男女俑，佳者也甚多，一出土就是二三十个的一群，姿态各有不同。像 1954 年在长安灞桥出土的一个骑马俑，似经历了长途跋涉，十分疲倦，以袖 拭汗，稍稍喘了一口气。

铅质的俑，甚为少见，仅在西安郭家滩出土过一对女立俑，是用模子压出脸部和衣褶的线条来的。石雕的唐俑，虽然在北京附近出土过十二神俑，但在西安一带却还不曾发现过。所以，西安出土的唐俑，一般讲来可以说是以陶质的为主，或者竟可以说，绝大多数是陶质的。这些陶质的唐代俑有模制出来的，也有塑造出来的，更有模制出来之后，又由雕塑家加以刀刻的。大抵

小俑都是模制的，同式的一墓里可以多到几十个。但也有用种种不同的模子，制出一套来的。大型的俑则考究得多了，往往某一部分是模制，某一部分是塑造，同时，又加以精工刻划和描绘。男女俑的脸部和手部都是描绘得甚为工致的。那时还没有发明红色和黑色的釉，故三彩俑的脸部便全都是加工绘画的。双颊和唇是红色的，须发是黑色的，都不能不用笔画上去。马的鬃毛，则大都是用实物插附上去。

五代、宋代以后的俑也有，像南京牛首山南唐二主陵出土的陶俑，四川出土的许多宋俑，西安和济南出土的元代俑，都还不坏。但仅就数量而论，就远不及唐代的夥多；在质量方面也远远地比不上唐俑。

唐俑是一个划时代的伟大的雕塑创作，在我们的美术史、雕塑史上占着很重要的地位，同时，对于研究唐代历史的专家们，也是十分重要的实物例证。

西安及其附近各地，这几年来，因为基本建设的大规模展开，考古工作也随之而大规模地发展起来，许多古墓葬、古文化遗址被发现了。像底张湾、韩森寨诸地的唐墓的发掘与清理，半坡村与丰西地区的新石器时代和西周时代的遗址的发掘，都是我们历史学与考古学、艺术史和物质文化史上的重大的事业。特别在大量唐俑的发现方面，给我们以很大的兴奋与刺激。过去我们研究唐俑，只能依据残缺不全的资料，即已经失了群并失去了年代证据的实物，那些实物的出土的 确实地点是不会为我们所知道的，而且，许多比较精美的唐俑，都被大批大批地盗运到国外博物馆或私人收藏 室里去，我们根本看不到。所以，我们的研究是“抱残守阙”的，而且是无坚实的可靠的基础的。

陕西省文物管理委员会编辑的这部《唐俑选集》，乃是使我们歆羡不已的一部书。这是第一部有确切的出土地点，其中有许

多且有绝对的正确年代的唐俑图录。这一百六十多幅的图录，关系重大之至。它们乃是研究唐俑的绝对可靠的基础。依靠了它们，我们对于许多失了群的、并且无年代可查考的，大都能够比较地知道其相对的年代了，这一百六十多幅的唐俑图录，在我国美术史、雕塑史学的研究上，会起很大的作用的。不仅供给了那么多、并且那么重要的可靠的实物资料，而且在选择资料方面也尽了很大的力量。对于历史的研究者们，它也将是很好的一部资料书。

咸阳的底张湾，西安的韩森寨、羊头镇、红庆村、三桥镇东十里铺、王家坟村、西枣园、郭家滩、高楼村、灞桥，以及长安的嘉里村等地名，将永久地留存在中国美术史、雕塑史上了。

我很高兴地有机会看到这些实物，同时，也很高兴地看到它们有机会编辑成书出版，故聊述“俑”的历史和唐俑的特点与其在美术史和雕塑史上的重要性，以为之序。

1957年4月26日郑振铎序于西安旅舍

（《陕西省出土唐俑选集》，文物出版社，1958年）

朱翊钧的“地下宫殿”

封建社会里的最大的地主和最高的统治者就是帝王。他是以“天下”为他自己的家产的。他在生前享尽了“以天下养一人”的“福气”，到死后还要继续地装阔气，要把生前所享用的东西也都带到地下去享受。因之，从他一登基做皇帝开始，就经营着他的“葬身之地”，即坟墓的建筑。他的坟墓建筑得十分弘伟，简直是一座大宫殿，甚至比地面上所建筑的大宫殿还要考究得多。地上的宫殿，多半是砖木建筑，但地下宫殿则都是巨大石块大理石面和大砖所建成的。他要使他的“地下宫殿”和他自己的身体永远地不朽。

明代的皇帝，第一代朱元璋埋葬在“南京”。第二代建文帝朱允嶒则生死不明，不知葬身何地。从第三代永乐帝朱棣起，便都埋葬北京的天寿山一带，共有十三座王陵，那个地方就号称为“十三陵”。只有景帝朱祁钰另葬他处。朱棣死于1424年7月，死后即葬于长陵，那是十三陵里规模最大的一座。

在明代各帝里享国最久是朱翊钧。他从隆庆六年六月做了皇帝起（第二年改元为万历元年）到万历四十八年七月他身死为止，整整地做了四十八年的皇帝（1573－1620年）。这朱翊钧在

位期间，正逢着关外有努尔哈赤的兴起，播州又有杨应龙的起来，以及其他各地的农民起义之举，络绎不绝。官僚地主们侈奢无比，剥削益甚，各树党羽，彼此相攻。阶级矛盾尖锐到了极点。正是“山雨欲来风满楼”的大变动的前夕。在他那时代，不仅“民穷”，即国库也十分地空虚。我们读他的管理财政的大臣毕自严的度支奏议，就可以知道他那时代的如何竭力地搜括富源，以横征暴敛来剥削人民的情况了。但是他的墓室的建筑却显得相当弘伟。

在这个皇帝的“地下宫殿”里，我们发现了不少的最精致的艺术品。

首先，宫殿的建筑是很弘大美好的。一共有三层大门，每扇门都是用整块白色大理石雕刻出来的。屋顶是穹形的，它和四壁全用大石块砌成，工程很不简单。·那两间长长的耳室，也全都是白大理石的大门，石砌的穹形屋顶和四壁。大门的横楣是用铜铸成的。把石门推开时，会发出咚咚的悦耳的响声。

中间的一个大殿，大概是享殿，陈列着三张白大理石雕大椅，那些龙盘屈着身体，把龙头伸出大石椅的靠背上，显得很有神气。每张石椅之前都摆设着一套“五供”，都是黄色的琉璃窑烧成的，上面插着的蜡烛和香把都还很完好。又有三个大青花瓷缸，盛满了油。原来是燃点着的长明灯吧，但不知在何时熄灭了，油还剩着大半缸。这三个大青花缸，很名贵，上面有“大明嘉靖年制”的款识。嘉靖（1522－1566年）时代的那么大的青花缸是十分罕见的宝物。

再走进去，便是那最后一间摆放着三具朱漆木棺的正殿了。

被我们首先发现的一顶“凤冠”，乃是十六世纪末，或十七世纪初的十分精美的制作。全是点翠的金凤和花朵做成，那鲜艳的翠色还完全没有剥落掉。金工的冶铸、雕镂与镶嵌是杰出之作。

还有一大批的金制的爵杯、脸盆、盘、碗、酒壶，和许多锡制的日常饮食用具等等。这些三百多年的王宫里的日用品是足以表现出那个时代的手工艺工人们的精工的制作的成就的。

在朱翊钧大棺的两侧，我们清理出了不少精美的瓷器，还有若干金元宝、银元宝、一把镶嵌了宝石的宝剑和黄金制成的一身盔甲。那些金、银、珠宝 是远远地超出其本身的"金""银"价值的。有绝对年代可考的金，银元宝和三百多年前的一个皇帝所使用的宝剑和盔甲，那惹人注目和可作为科学研究的依据的价值是很难估计得出来的。

在两个皇后的棺旁，堆放着几只已朽坏了的皮箱，箱里倒看出来有些凤冠一类的东西。朱翊钧的大棺两旁，也堆放着些"梅瓶"一类的东西。正墓室的两旁，有两间大耳室。我们在汉墓的发掘里，往往发现其耳室堆满了殉葬品，但这里却没有。据说，这两间耳室是预备停放在他前后死去的嫔妃的棺木的。但不知何故，一个嫔妃的棺木也不曾埋葬进去。

在墓室的石台边上和壁角上，堆了不少木雕的小文官俑和小马俑，有许多还比较地完好。那些都是气魄很小，制作粗陋的木俑，固然比不上长沙楚墓和汉墓出土的木俑，比不上西安唐墓出土的三彩俑；甚至也比不上"南唐二主陵"出土的许多黑色的陶俑。还有若干的锡制的小仪仗，那些，也只是"具体而微"的"应有尽有"的殉葬小物件而已。

最后，我们进行清理三具木棺里的东西。棺木都已腐朽，逐渐地一张张地剥下朱红色的厚漆皮，然后很容易地便把棺盖打开，全神贯注地在对朱翊钧的棺内的殉葬品作极为慎重、细致的绘画、拍照等等工作。一打开棺来，我们便看见棺内有发亮的白玉雕刻的一只爵杯和一只碗。那只碗，下有金托，上有金盖，盖上还嵌着鲜红的珊瑚做的把手。在尸体的头边，有一个盒子，也

已朽败了，盒内盛的却是一顶朱翊钧所戴的“金冠”。那是十分精致而美丽的金工的制作，所雕镂成的或编织成的花纹图案，至今还放射出迷人的光彩来。玉带有好几条，雕刻得也很精美。尸身四周的空隙里，全都塞满了金红色相间的一匹匹的织锦。一时发现了那么多的明代织锦，乃是空前的消息，这对我们研究明代织锦工业有很大的帮助。

朱翊钧的“哀册”是木制的，他和他的两个妻子的“尊号”玺印，也都是木制的。

还有不少的文物也都可供我们作研究、参考之用。

这就是“古为今用”的一个好例子。把深深地埋藏在地下的“宫殿”，使之重见天日，把几百年前很精美的许多手工艺品、日常用品再行和我们见了面，这不仅是供给了研究历史的专家们的最可靠的“实物史料”，而且也是使广大人民了解古代艺术品的精美和从前劳动人民的成就，并能从之而对制作现代新工艺品有很大的参考价值和帮助。

化无用为有用，让“地下宫殿”和其藏品来为今天的人民服务，那就是我们发掘朱翊钧的“定陵”的意义和作用。

（原载《人民日报》1958年8月31日）

敌伪的文物哪里去了

抗战的十四五个年头以来，国家和国民的损失，简直难以数字来估计。其中，尤以文物的损失为最不可补偿。珍宝、房屋、工厂，以及其他种种物资毁光了，都可以有办法叫敌人赔偿，房屋可以建筑得更新式，更合理；工厂可以设备得更现代化，更大，更有效力。但文物一被毁失，便如人死不可复生一样，永远永远的不会再有原物出现，而那原物在文化上，在艺术上，在学术上却是那么重要，不仅是中国先民们的最崇高的成就，也是整个人类的光荣与喜悦所寄托。它们的失去，绝对不能以金钱来估值，也绝对不能以金钱来赔偿。

所以，在这抗战的十四五个年头里，许多的艺术文化的爱好者们，许多专门研究的人们，许多藏书家们，书画收藏家们，无不战战兢兢的以保存文物为己任，视文物比自己的生命还重。有的鲁壁深藏，像南京国学图书馆的藏书；有的挟以俱西，像清华图书馆，故宫博物院的所藏；有的在流离颠沛之中，还携书与俱，大有与之共存亡之概，像吴瞿庵先生们；也有的在敌伪环伺之下，为国家作抢救文物的工作，像徐森玉，张永霓先生们。为什么他们如此 冒险辛勤的爱护着古代文物呢？无非激发于国家

文化，古代文物，及中国历史资料的不可或失的一念而已。在敌伪统治的时候，沦陷区里的中小学的教师们，尽有以口代笔，像伏生授经似的，口授中国的史、地的。对于敌人们最要涂抹、最要毁灭之为快的中国的史地国籍，如何不能加意爱护之呢？徐森玉先生以高龄跋涉于重庆，上海，北平之间，具着大无畏的精神，在北平救出了无人顾问的汉代木简若干箱，在上海保全了北平图书馆的敦煌写经七十二箱，其他重要图籍三百余箱。在12月8日以后，假如不是他冒险东下，那些文物早已成了敌人的囊中之物。在胜 利未来之前，他又风尘仆仆的西上，与政府商洽着怎样在大反攻的时候救护那些文物，不 仅公家的，连私人所有的也要设法作安全的措置。政府组织了一个战区文物保存委员会，他是委员之一，又风尘仆 仆的往东来了。在 胜利到来的时候，他是最早到上海的一人。那时候便立即着手计划着怎样的接收敌伪的文物，怎样保全伪立的好些图书馆、博物院。他单人匹马的在奔走着，号呼着，借 到了一笔钱，立即派人到南京去。南京许多文物得以保全，全靠他这一着棋下得早。在上海，情形却大不相同了。说来痛心，除了陈群家属自动献出的图书之外，他什么也没有“保存”，连陈群的书也还是费了九牛二虎之力，向老虎嘴里硬争得来的。

到了教育部京沪区教育复员辅导委员会成立的时候，他便和他们通力合作。接收的工作，应该可以顺利的开始了。然而不然！除了几个伪立大学，敌立的重要文化机关，像自然科学研究所，东亚同文书院之外，什么都有横梗在前的阻碍。苏州方面陈群遗书，曾派了正式人员去接收，得到了军、政两方的正式的协助，然而结果却空手而回。那一批书里，有傅沅叔卖出来的宋元本，明抄本，有徐梧生旧藏的许多善本，听说，还有《永乐大典》二本。这些东西都到哪里去了？

满铁会社调查科所藏的书籍和文献资料是我们所久已注意着的；得到了“党政接收委员会”的正式通知去接收时，却已为别一个机关所捷足先登了。经过许多次的交涉，至今还没有解决。究竟还存在那里没有？究竟到了什么地方去呢？我们不知道！

窦乐安路梁鸿志住宅内藏有梁逆影印之《明实录》若干部，还有“丛书”及其他图籍不少。等到去接收时，只存有破烂不全之书数百本。其余的东西到哪里去了？听说，有人搬运走了十余卡车。究竟是谁运去的？毕勋路的梁逆住宅内，所藏古物图书尤为珍贵。其中有宋人尺牍“三十三通”，尤为国之瑰宝。梁逆尝榜其书室曰：“三十三宋斋”。内辛稼轩的《天牍一通》，更是我们所憧憬着的东西。这些文物现在还在那里么？其他陈公博、汪精卫、周佛海、梅思平诸逆，均藏有文物不少。赵逆尊岳宅内所藏清代史料尤为重要。这些东西究竟到哪里去了？

北平的交通公司所藏古书和王揖堂、王克敏、汪时璟、黎世蘅诸逆所藏的文物图书，已经由“战区文物保存委员会”（此会现已易名为清理战时文物损失委员会）的平津代表接收了没有？东北的医科大学图书馆，长春沈阳各地的图书馆，溥仪的藏书藏器，旅顺的博物院，大连的满铁会社图书馆，至今还无恙否？这些，都是我们所急于要知道的。

上海方面还有敌立华中振兴公司的一批方志，陈逆彬龢的许多书，到底到哪里去了？是否藏匿了起来，还是为商人们所廉价收下？

日侨呈献出来的文物图籍，第三方面军所收集到的已经不在少数。他们曾和上海市政府合作，要设立一所和平博物馆，收藏这些东西。但这些东西有单独成立一博物馆的可能和必要么？听说，其中日本的古物不少，而中国的古物则不多。中国的古画则多半为赝品，如何能够陈列出来呢？上海市如果要有一个专门

收藏日本文物的博物馆或图书馆，还应该有一个统筹的办法，单靠日侨呈献之物是不够的。

现在关于接收敌伪文物的程序是这样的：所有接收敌伪机关的负责者，如果发现有文物，应该先行呈报敌伪产业处理局，然后由处理局通知教育部，加以接收或封存、编造清册。第二步便是加以清点，第三步便是加以分配。

清点的工作应该由“清理战时文物损失委员会”主持其事，而由政府各部会代表，特别是内政部，法院代表，当地地方政府代表，并延聘若干专家组织一个委员会来共同负责。记得从前故宫接收的时候，鹿钟麟的部队任警备之责。大门以内，他们是丝毫不过问的。接收的人员们清点一处，封存一处，秩序整然，一物不失。这种精神和军纪应该是竭力维持着的。然而实际上，今日的情形如何呢？清点的事最好让专家们去负责。军人们自有他们的任务，对于文物一部分，还是单负警备之责吧。如果这些清点和设馆之责，他们也要负起责来，实有越俎代庖之嫌。国家有立国的纲纪。纲纪荡然，何以为国，不要敷衍，不要逢迎！如果能够各明职责，那么纠纷一定会减少得很多。

至于“分配”，那也是专家们的工作。某处应该有什么性质的博物馆、图书馆，某军、某机关应该需要什么性质的图书，作为阅览、参考之资，应该由政府统筹办理，或由某军、某机关来呈请，经统筹核准后再行拨给。绝对的不能以先下手为强。占领了就算是“得到”。有组织、有法律的国家是不能允许如此办法的。

一切非“文物”的东西，且不去管它们，失去了不过损失国家一部财产。可痛心的是，文物如果损失了，便永远的不能复得。什么都可以取去，但请不要毁坏文物吧！这是不可补偿的，有关千百年的国家民族的文化的！在抗战时期，多少人还在抢

救，在冒生命的危险来爱护，来保存，爱护之且有甚于自己的生命，所谓“鲁壁深藏”，“伏生口授”的东西，到了抗战胜利之后，难道还能听任其散失毁坏而不加一顾么?

敌伪们所藏匿的文物，必须悬赏告密，以救必得。隐匿之人应以汉奸通敌论罪。某某部队所封 存，所接收，所取得的敌伪文物，应该全部立即移交给应行接收的机关，依法加以清点。我们相信，他们虽封存，却绝对的不会吞没，也不能吞没的。为了爱护文物，所以才如此重视。但要明白，这不是他们的责任所在。为了中国文化的前途，由他们清点、分配、保管，决不是办法，也决不是有组织的国家所能答应的。他们如果实在有需要，可以呈请拨给的。放在公家，放在明朗朗的地方，大众都可以看，都可以欣赏，说是大公无我，也实在与己有益。如果仅作为若干人的参考，费力多而成功少，实在犯不着。这是吃力不讨好的事。

我们站在国民的立场上，为了爱护古物，不能不追究下落。不能不请求政府立即采取一切行动，集中散在各处，或在某某部队保管中的文物，加以清点，加以分配。否 则“文物”不散失于抗战之时，而散失于胜利之后，实在太可痛心，太对不住后世的子孙了。

保存古物刍议

一

从我们这一辈出生的时候开始，大约在十九世纪的末年，中国的学术资料便大量的陆续的输出到海外去。1900 年义和团运动，八国联军侵入北京，许多宝物、文献都被各国的侵略者掠夺以去。在前几年，伦敦的古董铺里，还可以买得到《永乐大典》的零本。

说起《永乐大典》便不禁心痛欲裂。她的损失乃是古代文献的一个极大的厄运。这部用韵来分别部居的大书（既非类书，也非丛书），编辑得不伦不类，内容凌乱之至。有时候，整部古书被收在一个韵里，有时候，一部古书却被打散得七零八落，散见于十条乃至数百千条里，有时候在一个字下面，却收集了同一类的书数十部。（像戏文三十三部便同被收在“戏”字之下。）但编辑的时代，离现在已经有五百多年，许多宋、元二代以及更古的古书，在那时候还可以见到的，在今日多半已经散佚。所以，那部大书里保全的古书，整部的以及片段的，不知有多少。乾隆

时，开四库全书馆，有许多书便是从《大典》里辑出来的。以后，像法式善，徐松，文廷式许多人，都还在《大典》里整理出不少部古书出来。但在庚子之变的时候，这部五百多年前的极浩瀚的大书却全部散佚了！（《大典》在永乐时钞成的一部，已于明末清初被毁，今所见的零本都是明嘉靖时重钞的一部。）听说当时随地乱掷，有取来烧火的，有掷之马厩的。现在所流传的，不过占全书百分之四五而已。北平图书馆搜集最力，不仅在国内尽力访购，即藏在欧美各国各图书馆里的，也都传影回来。现在藏“真”零本最多的，除了北平图书馆以外，就要算是大连的满铁图书馆了。上海某人曾一次售给他们四十多本。经过这次大劫后，不知道这些本的《大典》还存在没有？

《大典》的被掠夺，散佚，不过是千百桩故事里的一桩而已。更痛心的故事还多着呢！

匈牙利人史坦因在二十世纪初年，受了印度政府的委托，到中国西部一带探险。他沿着大唐三藏法师玄奘的西行路线，绘测地图并发掘古物。在敦煌，高昌一带，得到了无数的古物，古文书。最珍奇的是，在罗希泊及敦煌西北的长城地带汉代戍卒的废垒里，据得了不少的汉代木简；在敦煌千佛洞里，得到了许多汉文和其他古代西域人的写本及古文书，还得到许多的古绢画、古织物等。他在伦敦皇家地理学会的讲演一发表，立刻引起了整个世界的注意，而中国人却还睡在梦里，一点也不知道。追踪而到敦煌一带去的，有法国人伯希和德国人莱柯克和格伦韦特尔诸人，都得到不少的珍奇的古文书、图画、古物和古代壁画等等。一时世界有“西域热”之概。最后，日本人也注意到了，大谷光瑞领导了一批人到西域去，也得到了不少好东西回去。我们从伯希和那里，知道了这个消息，并得到一部分的照相，传钞到一部分的古书，即已震撼一世的耳目了。这事闹得太大了，好容易才

由那时的满清政府叫人去把敦煌的遗书扫数取到北京来。沿途经过层层的私自偷取，精华已全去。但到京后，学部大臣李盛铎（木斋）仔细的再作一番检查的工作，把略略惊人的古文书全部留下了。为了凑满原来的八千六百多卷的数目，便把长卷一撕为二为三，以凑足其数目。谁去问他们呢？等到送到学部的时候，剩下的都是些佛经注一类的东西了——虽然还有不少精华在那里。说来能不伤心吗？但他们那时也并未曾扫数取净。后来史坦因再过敦煌时，千佛洞的王道士，那个出卖国宝的东西，还曾把私下密藏着的许多东西再扫数的卖给他呢。

我们读着史坦因，莱柯克诸人的考古报告书，仿佛目睹他们在掠夺，在发掘，在私自廉价收买，在剥切壁画而装入箱中，满意的运载而去，如入无人之境，不禁愤愤于当时边疆和政府官吏们的昏庸无知!

这昏庸无知的情形，一直继续了好多年。日本人在东北发掘着，俄国人在蒙古和黑城发掘着，我们都一无所知，直到了他们的报告书出版了，方才明白。却也从不曾想法子去保全什么，补救什么。

仿佛是一家破落的大户人家，地下埋着重宝。花园里一草一木，一山一石，都是有来历的，书房的破书、古画、废砚旧墨，件件都是古董，他却自己一无所知，听任邻人们予取予求，岂不可叹，可惜，可怜!

这些，还是大批的输出，所以，容易给人注意。其实，这四五十年来，陆陆续续被私卖出去的古物，古文献，简直数也数不清。

从伦敦到加拿大的托仑托，从瑞典的史笃克火尔姆到美国的波士顿，从巴黎到日本占领的旅顺，从柏林到荷兰的莱登，许多的远东博物院或某个博物院的远东部，无不很快的成立起来，也无不日新月异在急骤的扩充着。而私家所藏，亦多富丰异常者。

那些古物从哪里来的呢？还不是在这四五十年中，由古董商人们那里陆续得到的。殷墟、周城、汉冢、唐墓，久已在私自发掘着。所发掘出来的东西，有许许多多我们是见不到的。他们都隐秘起来，私自销到“洋庄”去。

单就铜器瓷器而论，我们读了《泉屋清赏》和梅原末治的《欧美搜集古铜精华》，或者霍布孙的六大本的优氏所藏瓷器目录，简直想不到会有那么多的好东西流传出去！

云岗龙门的石刻，断头缺臂者至多，到哪里去了呢？天龙山的石像，也整尊的被搬运了走。许多秀丽的雕刻，重要的冢墓画像，差不多我们连一见之缘都没有，而已经到了人家的公私藏里去了。偶然的留下几份拓本，以供我人摩挲凭吊之资。

他们也垂青到古画这一方面来。日本人很早的就从我们收藏家那里，得到不少的唐、宋以来的名画。他们借着开展览会的名目，见到了不少渡海东去的流传有自的东西，便设法购置。那些收藏家们却也心甘情愿的割爱，让给他们。不知道什么时候，顾恺之的《女史箴图》，已到了伦敦的大英博物院里去。又不知道什么时候，阎立本的《历代帝王图》也到了美国波士顿美术院里去。就在眼前，一批很重要的唐、宋、元、明的名画便被输出到美国的古董商那里去。恐怕还有不少的好东西，要陆续的明目张胆的被偷运出去呢！豪门资本竟也侵入了古董市场里去，我们恐怕连祖宗的喜神也有保守不住之慨了！

说到古书，则因为非程度较高的不易欣赏和运用，不像古物之人人能够知道其美，人人能够鉴赏，所以，在初时，流出去倒不多。最重要的一批是在光绪末年，陆心源皕宋楼藏书之为日本人所购去（为嘉静堂文库之主要藏书），后来是陶湘的一批明清二代的丛书（为东方文化学院之主要藏书）。此外，不过伯希和诸人和美国人却都在大量的搜购古书了。在北方的书，多半为日

本的华北交通公司所购去。（今不知为何机关所接收，有无损失?）他们注意的是各地方志和史料书。美国的国会图书馆和哈佛大学等处，也收书不少。哈佛大学通过了哈佛燕京社的关系，得书很容易。国会图书馆则也以收罗各地方志为主。他们还注意于我国家谱的收藏，听说已藏有数千种了。

我在《劫中得书续记》序里，曾引到民国二十八年三月八日上海各报所载的哈瓦斯社和路透社的华盛顿通信及电报，说起美国国会图书馆东方部主任汉慕义博士所称的"渠预料将来研究中国史学与哲学者，将不往北平而至华盛顿以求深造"的话，而深为危惧。其实，他们在抗战期中，所得到的倒并不怎么多，也并不怎么重要。凡在民国二十九年至三十年间，即古书散出最多的两年间，所有重要的古书差不多已都为我们所得到（我们这几个人在上海有一个委员会，为中英庚款会，负责购书）。据我所知。南北二地之书几乎没有什么重要的漏出去过。后来，太平洋战争爆发，美国人固然不能再买书，日本人便也无暇收书了。很奇怪的是，重要的书，在市场上却也不大见到了。那时期，所有的古书，差不多都为陈逆群所购得。胜利后，美国人又开始在购中国书。华盛顿大学是专购中国近代史的资料的，所得已不在少数。还有其他大学也各在购不同方面的书。根据我国的古书出口条例，出版五十年以上的书是被禁止出口的。不知他们如何运得出去？近一年来，书市寥落之至，如有挟大力者一搜求，一定会空群而去的。我为此惧!

二

照这样下去，汉慕义的话，可能有一天会应验："将来研究中国史学与哲学者，将不往北平而至华盛顿以求深造。"其实，

这话的一部分是早已应验的了。如史学家不单从事于书本文字的研究者，则国内所藏的资料，已不足以供史学家们的求深造的资源了。我们要研究古代史，关于铜器方面的资料，便非出国去周游一趟不可了。又关于中古史，艺术史，雕刻史的研究乃至陶瓷史的研究，都非到外国去搜求材料不可。特别是关于古代壁画，古代绘画和织物等等，都非跑一趟欧洲和美洲以及日本不可。更进一步，要研究古代和中世生活史的活生生的材料，却有一大部分庋藏别国的博物院里呢!

我们自己有没有什么博物院和图书馆呢？故宫博物院至今还没有全部复员。北平图书馆的许多善本书还寄藏在美国。中央图书馆的书也刚在编目。中央博物院还在大兴土木，并未开放。其他杭州的一个图书馆，一个博物馆，倒已复员就绪了，就可惜所藏的东西太少，且不甚重要。南京的国学图书馆也已开放了。天津的图书馆没有消息，是不是已经全部损失了呢？济南、开封的图书馆、博物院，情形如何，并无所知。东北的几个公立图书馆，博物院，在长春的已全部荡然无存，在沈阳的听说还比较完整。

中央研究院在胜利后接收的东西不少，北平日本人办的人文科学研究所藏书极整齐而丰富，也归中央研究院历史语言研究所所有。听说，至今还没有开始整理编目呢。

我们从事于学术研究的人在什么时候才可以有比较完备的图书馆和博物院可资应用和参考呢?

在上海，那么重要的一个文化学术的中心，大学有八九所，专门学校有二十多所，出版机关也都集中于此，然而，公立的图书馆有一所比较大的没有？博物院有一所比较完备的没有？谁也不关心到这些事。有研究学术心思的人，看看灰心。怎样使他们专心一志的从事于某一个问题或一个专门的题材的研究呢?

时局是浑沌的。但为了中国民族的百年之计，在万分艰苦之中，也必须站了起来，奋斗着，求学术研究的自由与充分的资料的供给。

第一步是必须堵住了大门，再也不要让不肖的子孙们把祖先的喜神像和家谱也往别人家里送了!

及今不想法子，将来研究中国学问的，势必至也非到外国去留学不可。这对得住祖先吗? 对得住后代的子孙们吗?

说起到别人家里去看自己的古物，可真不容易! 出国便是一件大大的困难的事；在今日而周游列国，得花费多少的时与力。单以外国文字一方面而论，就非一般人所能准备得好的。恐怕只有最少数的人，才能有那么样的机会去“考察”。专家们要去不能；能去的人又大都不是专家们。到了那里，看东西倒不难。他们是很尊重专家们的；可以得到应该得到的帮忙，不会有什么留难的——不像在自己家里那样的到处碰钉子，且得找关系——凡是古物，都是天下之公器，在那里，无论公私的藏家，都能不吝啬的把珍藏之门大开着的，不过，不是专家们却不大受欢迎。但我们算算看，假如一年有十个八个的专家们出去周游列国一趟，得花费多少的外汇；这些外汇，还不足够把古物堵住了不让出口吗?

三

为什么古物、古书非“保存”不可呢? 有的人曾振振有辞的说：把不切实用的古物、古书去换些有用的外汇不是很好吗?

这种盲目无知的议论，连常识也没有的说话，也许足以耸动同样的盲目无知的人们。但稍稍懂得人类发展的历程的人，便会立刻斥责其荒谬的。

原来人类的进展，只在文化上表现得真切。每一个时代，各有那一个时代的文化生活；而每一个民族，同时也各有其特征。而这文化是禅递不断的，像抽刀断水似的，水是永远的“更流”着的。每一个民族文化的特征，最好的表现，便在各时代遗留下来的古文物、古文书上。要明白今日的时代和人民生活，便也非了解各时代——近代乃至邃古——的人民生活不可，自然也便非研究各时代所遗留下来的古文物、古文书不可。这并不是什么“发思古之幽情”，这是活生生的学问，这是活跃跃的知识，并不是什么死的学问已成了过去的知识。像画龙点睛似的，古文物、古文书便是民族文化的眼珠子。凡对于人类文化，民族文化有一点爱护之心的便都会爱护这些自己民族所遗留下来的古文物、古文书。

各国都有许许多多的图书馆和博物院，新兴的苏联，尤其着重于这些文化机构的普遍的建立。明白过去的时代和人民的生活，便是帮助了活知识的发展。

所以，保存古物云云，并不是简单的“保存”，而是要应用着所保存着的古物而作为继续发展之研究资源的。

那么把重要的应该“保存”的古文物、古文书而任意的往外国送，简直是卖国的行为，而应该处以叛逆的罪名的。

苏联当大革命成功之后，曾斥卖了许多珍宝而换得了大批的机械器材，但那是无关文化或文献的东西。有关系的古文物、古文书，他们是加意的保护着，决不听任其外流。近来听说，在苏联，帝俄时代出版的书籍很不容易买到，且也不能出口。他们是如何的爱护着祖国的文化呢!

这种学术的爱国主义或民族主义，并不是窄狭的。为了更求民族文化的发展，自不能不对各时代的文化加以保护。同时，为了将来读书种子的继续与研究的便利，这些文献和文物也有堵住

大门，不让出口的必要。

要说起经济方面的打算来，更是可笑之至！一大批的古物，能够换得了多少外汇呢？一个很好的唐代的陶俑，至多也不过值百十块美金而已。一部大部头的明版书，也不过换个几十元美金而已。他们如果带了十万八万的美金来收书，准保南北各书肆里的有用的古书会为之搜罗一空的。把民族文化有关的古文物、古文书，换个几十几百乃至几千万美金来，够什么用呢？然而，无数的足以供给千百代学子们研究之资的古文物、古文书却一去而不复返了！单就将来十年八年的“求深造”的留学的费用来说，恐已不止此数了。

我们人民们应该以全力来对付这种文化上的卖国人物！堵住了大门，阻止他们的无穷尽的盗卖、偷运的行为。

听说，大批的楚器——尤多的是古玉器，均绝精绝好，形状特异——新近被发掘出来的，已经偷偷的在香港市场上出现了，而我们却见不到。

救救孩子们吧！为了将来，必须趁现在树立起保护古文化的壁垒来。否则，涓涓不息，必成江河。恐怕一定会有像汉慕义所说的“将来研究中国史学与哲学者（乃至一切学术者），将不往北平而至华盛顿以求深造”的一天！

这是民族之奇耻大辱！我们应以全力来打击那些盗卖古物的不肖子孙们！

四

但单说空话是不成的。古董商人们愚而贪，以走“洋庄”为获大利的捷径。欧美人买古物，其实是很精明的，并不肯乱花钱。然而，有一个特点，能够大批的买，各人都买其专门研究或

收藏的东西，有时候，看中了时，也不惜花大价钱。更有一点，是给钱痛快。商人们偷偷摸摸的，总爱秘藏着若干好东西，供给洋主顾。即使国内的机关和私人肯出同样的价钱，他们却宁愿卖给外人。其心理很像有一批人力车夫，他们宁高兴拉洋人，即使给钱不多也愿意。这是奴隶性的表现，从庚子以来便养成了的，非从根铲除了这种劣根性不可！

商人们重“利”，第一点，当然还是在“利”上着手。凡见到重要的古物古书，不要对他们太酷刻了，相当的代价是应该不吝啬的给予他们。第二点，商人们最怕古物保管会一类的组织去没收他们的东西。他们所以愿意走“洋庄”，这也是原因之一，因为可以保守秘密，不至被发现。应对于古董商人们施以教育，责以大义，恩威并施，才可使他们不至于像从前那么“利令智昏”。

古董市场应该公开化，但以国人自己购藏为限。可以仿照日本的办法，公布了若干古物为“国宝”及“重要美术品”，只可在国内流通，不能出口。

至于允许出口与否的古文物、古文书，我们本来有过一个“古物保管委员会”，在办理这件事，也有过“条例”。我们以为“古物保管委员会”应该加强并积极的工作着——仿佛这个委员会好久不曾在工作着了——凡一切古文物、古文书的出口，必须经过这个委员会的审查与通过。凡国内易得的东西，且有重复多份的，尽不妨加以通过，允许其出口，如果国内不易得到的，还是不能允许其出口。像《二十四史》、《九通》、《十三经注疏》一类的书，即同文石印本，浙江书局本或广东翻刻阮氏本，不妨听任其出口。即有一部分很普通的明版书，似乎不妨分藏些到国外图书馆里去。不过，对于古物，则措置更难，责任更重，非国内习见而多重份的东西，应该绝对的禁止流散出去。

五

曾经去参观过南京的中央博物院，规模很宏伟，外观也异常的壮丽，然而将来一旦落成之后，陈列的东西在哪里？听说，主要的陈列品是从前北平古物陈列所的东西和中央研究院的东西，那是不够的，非大量的搜购一下不可。

依照欧美各国博物院或图书馆的成例，他们自己花钱购置的东西极少。大部分都是若干有名收藏家所捐赠的。有时，要买一批古物，便临时向国内募捐。当 1936 年优氏（Eumorfopnlos）的全部收藏品欲出售时，大英博物院和 Victoria and Albert Musuem 合力购入，计英金十万镑，他们便请求伦敦的有力量者捐助这笔款子。像这样的事，在英美诸国总是会成功的。

还有若干有力的人，帮助某某人到某地去搜集古物的，或帮助一个考古团体或探险队到某地去从事于发掘或探险的工作的。甚至，出版一部有价值的考古报告或专门研究的著作，也是有人肯资助印行的。

这种风气在我们中国还不曾养成。谁肯把辛苦收集起来的东西，一起捐给公共机关呢？不知个人的鉴赏和研究是范围有限的，何如公之于众，可以使后人受益无穷呢？且个人力量不大，收藏不易，远不如公家之整理有序，陈列有方。与其日后零星散失，不如一劳永逸的永远集中在一处之为得计。以后每个参观和研究的人都会不忘记这位收藏家的劳迹的。而学是公物，古物是公器，亦万难把持在一二个人的手中。为了爱护古物，发展学术，也应化私为公。

我们的收藏家们，其实还不多，能够明白以上意义的更少。但近来风气也渐渐的转移了。李文田的藏书，尝由其家属送到燕

京大学陈列；梁启超的藏书，也已由其家属送给了北平图书馆。胜利后，傅增湘的手校的书四十多箱，也由他自己捐赠给北平图书馆。还有某家的藏书，曾送给了徐家汇天主堂图书馆，郭葆昌的瓷器也半送半卖的送到了故宫博物院。

这风气是值得提倡的。

故为了学术的发展，为了民族文化的维护，第一步必须做到“楚弓楚得”的地步；所有重要文物，古书一概不得偷运出口；然后，再进一步便应该做到公之于大众的地步。

至于公立或私立的学术机关，特别是图书馆和博物院，应该怎样的整理、陈列、利用、期能发挥其最大的效果，则著者将另有一文论及之，这里不说了。

六

从前读《儒林外史》时，看到一个人为好古而穷，做了一个商店的伙友，但他站在柜台里，一边照料着买卖，一边还在摩挲着仅存的古器。又读《一捧雪传奇》，莫怀古为了要保守家传的一个玉杯，死不放手，触怒了权奸，竟至家破人亡。在《红楼梦》里，也写着石呆子的一则动人的故事。石呆子为了一把祖传的扇子，死守着不肯放手出卖，竟也被贾府的主人设计陷害。那些嗜古成癖的人，看来有些呆气，却是那么固执得可爱。举天下之声色货利，概不足以易其好古之心，这才是“肖子”呢！偷卖古物、古书的人，视民族文化如敝屣，以古人遗宝为“利”薮，其行为可恶、可恨，其居心更可诛！

想来，任何有良心的人总不忍见古物的源源流出，而成为他人的博物院或图书馆里的珍异之陈列品吧。

及今不图，必将追悔难及！

我再说一遍：为了后来的学子们的研究便利计，我们必须及时的挽救民族文化的厄运，堵住了大门，不能听任其流散出去。

不仅好利的商贾们是民族文化的叛逆者，即放任他们将古物、古书源源流出的责任者们也将是中华民族的千古罪人！

1947年7月19日写

（原载《大学》1947年第6卷第3、4期合刊）

一年来的文物工作

所谓“文物工作”，包括的范围相当的广。从图书馆、博物馆到调查、发掘，以及古代建筑的修整工程，重要的图书、文物的收集等等工作，都可以包罗在内。由于中华人民共和国的成立，由于共同纲领的公布，由于新民主主义的文化教育政策和过去的国民党反动派的政策基本上的不同，我们的工作方式和目标也和过去的有了截然不同的面貌。过去所谓保存古物，只是为“保存而保存”而已。保存起来做什么用？还不是供给那些官僚、地主、买办资本家和封建的学者们欣赏、摩挲之资。即使有一部分陈列出来，还不是像高等古董铺或挂货铺似的，把古物乱堆一气，没有组织，没有系统，更谈不到发生什么教育作用了。从不曾想到把古物和其时代与社会生活联系起来。那古物等等，只是“孤立”的成为被一部分特定的人的欣赏、摩挲的对象。所谓“研究”也只是限于“钟鼎文字”之类。

但我们现在的工作，却有了完全不同的认识与方式。我们不把文物、图书作为“孤立”的，脱离人民大众的东西。我们必须把他们和实际生活联系起来。我们首先把集中图书的图书馆，集中文物的博物馆加以彻底的改进、变动与充实。我们要使图书

馆、博物馆不仅是静止的消极的文物、图书的保存所。我们要使它们动作起来，积极起来，负担起它们所应该负担、所必须负担的责任。只有通过了图书馆和博物馆，才能具体的表现出来新民主主义的，即科学的、民族的、大众的文化教育的政策，才能具体的发挥出来新民主主义的，即科学的、民族的、大众的文化教育的深刻而广大的效能与影响。

图书馆和博物馆要和人民大众的、特别是工、农、兵的文化生活密切的联系起来。把过去被官僚、地主、买办资本家和封建的学者们所封锁、所独占、所包办的图书馆、博物馆，打开了大门，面向人民大众，特别是工、农、兵，要为他们而服务，而工作。在这一年里，我们是初步的走上了这样的完全的崭新的道路。经过了一年的工作，我们已有了初步的成功。所有图书馆、博物馆的工作人员们，都彻底的认识了自己的任务重大，彻底的消除了过去的不正确的观点和消极的、被动的态度，全心全意的为人民大众服务。

在图书馆方面，第一件事是收集所能收集到的解放前后出版的关于政治、经济、哲学、历史、科学、文艺的大量书籍。许许多多在国民党反动派统治时期所禁止的，不许人民阅读的书籍，如今都大量的公开的陈列出来，供给任何人的阅读。许许多多的解放后出版的新书，我们也大批的尽量的购置、收罗，大批的陈列出来。在国立北京图书馆和国立南京图书馆，以及其他各级图书馆里，看这些书的人特别的多，老是拥挤不开。可见这需要是很大的。我们还想把这一部分阅览室再大大扩充，准备容纳更多的书，更多的读者。

儿童们读书的兴趣是很高的，但专为儿童而设的阅览室是很少，或可以说是没有，国立北京图书馆开辟了一个“少年儿童阅览园”，由儿童们自己来做一部分的管理工作。成绩很好，每天

都有四五百的儿童们拥进这个阅览园来看书。国立南京图书馆也成立了一个儿童阅览室。

对于读者们的服务，还有一个重要的部门，那就是解答读者们的问题，替读者们选择某一类、某一种的书籍等等的“参考咨询部”或“顾问部”。这个工作方在开始，将来一定会大为发展的。

经常的举行展览会、座谈会、讲演会等，也是图书馆的业务。为了空间的限制，房屋的拥挤，大规模的群众工作，一时难于展开。但在这一年里，展览会却举行了不少次。国立北京图书馆在上半年，平均每月举行两次的展览。这是和广大的人民大众发生联系的主要工作之一。

国立北京图书馆已配购了好几套关于通俗科学技术的书籍，预备分配到几个重要的工厂区去，供给工人们阅读。还要配备若干套的儿童书、通俗书、画报等等，分别寄存到北京城内的许多文化馆里去，供给一般群众和儿童们的应用。深入农村的工作，今年是来不及做了，明年就要开始准备做的。

我们不仅要人民大众，特别是工、农、兵，到图书馆来看书，我们还要把各式各样的适合于他们阅读的书，根据他们自己的需要，送到工厂、农村和部队的大门上去，送到每一个城乡的角隅，送到各个没有图书馆、图书室的地方去，供给广大人民们阅读。

清理旧家当，也是今年的工作之一。过去积压了无数的未编目的书籍，单是国立北京图书馆就有一百多万册书未编目，国立南京图书馆也堆着八十多万册书未整理、编目。不编目，就等于废纸，不能给人民们阅读的机会。这是多么大的损失与疏忽！在今年，我们曾经彻底的清点过一次。接着，便是赶快的编目，赶快的放上书库的架上去。

博物馆的业务尤其繁重，工作尤其复杂。把乱糟糟的旧家

当，使其能够发挥新的作用，决不是一朝一夕所能奏功。就以国立故宫博物院而论，许多重要的文物，特别是古代铜器、瓷器和唐、宋、元以来的书画，差不多都已被国民党反动派盗运到台湾去，剩下来的好东西 实在寥寥无几。以书画为例，被无意中留存在故宫的，属于宋、元二代的，还不到一二十册轴。然而，一般的文物，留下来的还不在少数。留京的就有一百五十余万件。经过了二十五年的提集（即由散藏各宫殿，提取集中于库房内庋藏的工作）整理，仅只完成了三分之一。如果照从前的工作速度来计算，非要五十年的时间，不能全部完成这项工作。但由于工作人员们的积极努力，预计再有三年就可以完成。清理旧家当的工作，已是如此的繁重，对于改进陈列，发展业务，自然更为困难了。然而我们是不怕困难的。我们有办法来改进，来发展，而且更要不断的充实起来，使之发挥更大的教育作用。

国立故宫博物院在这一年里，不断的设计着，研究着，要把她成为一个最丰富的分门别类的各个博物馆的集合体。在今年，可以成立“陶瓷馆”。这个瓷器的祖国，中国的陶瓷发展的历史和制造的过程，要在这馆里充分的具体的表现出来。明年，可以成立“建筑馆”，这是具体的表现中国人民的“住”的发展史的；从北京人的“住”的穴居，到半封建、半殖民地的建筑，都用模型、图画和标本来表示其进展的路程。在今年，还成立了“珐琅器陈列室”（那对于手工艺的制造家是很有帮助的），“清代革命史料陈列室”，“帝农生活对比陈列室”等，都比从前的陈列要有意义，有系统得多了。还有“古代铜器馆”、“漆器馆”、“美术馆”、“舆服馆”等，都将陆续的布置起来。

国立历史博物馆则负担起另一种任务。她要在今年年内，把中国“原始共产社会”的展览布置起来。她的陈列，是依据了社会发展的规律布置着的。把中国整个历史，用实物、模型、图画

联系起来，具体的表现出来。这是一部活的、实型的、立体的、生动的中国历史，前人有“百闻不如一见”的话，这个新型的陈列，便是中国历史按着社会发展的规律，具体化、形象化的。花个半天一天的工夫就可以“见”到中国人民的历史的发展的历程。当然，问题太多，可能会修正、变动若干次，更要充实之、丰富之。但那方向是正确的。预计明年可以完成“奴隶社会”，“封建社会”和“半封建半殖民地社会”的三个阶段。也只是“初稿”，修改起来就不难了。把“古物”这样的紧紧的联系着中国人民生活的发展，使他们活动了起来，发挥起应有的作用，是有很大的意义的。回看过去的把“古物”孤立的陈列着的情形，就知道这变动是多么大!

历史博物馆收藏着很多的从地下发掘出土的材料（古物），像燕下都的，巨鹿的，景县的，阳高的等等。那是最可宝贵的第一手的材料。以后还将陆续把这一类的材料交给她。在今年，她也曾彻底的清查了一番旧家当。在二十三四万件的文件中，清代的书版（木刻的印书的板子）就占了十九万多件。把这些书版送了出去（送存到故宫去）之后，其余的就容易整理得多了。

今年又成立了一个中央革命博物馆筹备处，这是预备把在中国共产党领导的新民主主义革命的理论和历史的发展，具体化，形象化了的。还有一个中央自然博物馆，其筹备处也在今年年内成立，这是要表现人与自然的关系，表现劳动创造了人类的情形的。在今年，先把他们打下了初步的基础。二三年之内，便可逐步的展开工作。争取在1953年内能够正式成立。

国立南京博物院在今年也举行“社会发展史”的展览。这是配合着南京群众的学习“社会发展史”的运动而展开的。有着广大而深入的影响。也只是初步的陈列，有待更动、纠正、充实的地方很多。沈阳的东北博物馆，上海的历史博物馆，都有同样性

质的展览或陈列。今年预备把这些经验总结起来。互相改正和补充的地方一定是很多的。我们想把这一类的展览，好好的总结了之后，进一步的做出若干模型，分出若干实物，印刷若干挂图，制成一批幻灯片子，预备更广泛的到各地区去展览、陈列。这是重要的，而且是必要的文化教育的工作之一。

调查是"了解"的第一阶段。"没有调查研究就没有发言权"。在我们这一年里派了好几个调查队到"雁北"、"山西"、"平原"、"山东"、"东北"、"西南"各地方去调查各地区图书馆、博物馆、"文物古迹"和"古代建筑物"的现状，还想再派一队到"西北"去，这也只是初步的工作。那些调查报告带回了很重要的收获。例如嘉祥的"武氏祠"，有人报告说，已经毁坏了，但调查队到了那里，目睹其完整如故，只是屋顶被炮弹打穿了。又如五台山的佛光寺为国内仅存的唐建筑，已否被毁，传闻不一，这一次去调查，也发现其保存得很好。这种"了解"是十分重要的。发掘的工作，我们只是附带的做。对于已被盗掘的古陵墓，我们要加以整理、保护。对于已确知遗址，已自身暴露出来的，我们则加以抢救性的发掘。发掘工作在过去是被"个人英雄主义"的空气所笼罩着的。如今是，为人民而工作，为充实、丰富民族国家的"宝藏"而工作，其意义自大为不同。这些发掘，对于充实、丰富博物馆的陈列，最为重要。一部分是委托各地博物馆去做，只要他们发掘的条件够。一部分是我们派遣了发掘队去工作。

关于古建筑的修整工程，今年只能在北京市范围以内动工，且也只能选择重点的做。这是很耗费的事业，但也是必要的。中国古建筑有其历史的、文化的价值，表现着民族形式的最高的成就。江南一带，古建筑存在者已少。北京、河北、察哈尔、山西一带，则保存着者尚多，但也岌岌可危，倾圮堪虞，我们必须加

以抢救。这项抢救的工程，在今年还不能用大力量来展开。

关于图书、文物的收集工作今年也重点的做了一部分。去年的古书旧报曾被商人们大批的称斤出卖，作为纸厂的原料或商店的包物品的纸张用。自从去年，我们抢救了几批之后，这一类的毁灭图书事件已经不大听见了。图书和书画都是越传越稀的东西。他们不能够从地下发掘出来。现存于地面上的只有一天天的少下去。六朝画，唐已少见；唐画宋已视为珍宝。到了今天，明清大家的作品已也不易多见。对于这些文物，我们不能不做些收集的工作，对于古铜器、陶器一类的东西，地下可能有很多出现的，我们保持着谨慎的重点的收集方针。流传有自的，当然可收。有流散可能的重器奇物，凡足以充实、丰富博物馆的收藏的，我们也在留意的收入。自解放以来，人民自动的把私人收藏的图书、文物捐献给人民政府的一天天的多。这充分的足以表现人民们对于人民政府的热爱与信赖。这一部分是我们收集品中的大宗。还有各地区的人民政府送到中央来的文物，也在其中占有一部分。这是打破了旧的地域的、私有的观念的一个时代。一切是归人民所有。归了人民所有，便可以人人都见到，且能充分的发挥其应有的作用。在这一年里，捐献的文物，重要的有刘肃曾捐献的虢季子白盘，朱桂莘捐献的岐阳王世家文物，熊述匋捐献的鄦原钟，张子厚捐献的汉石羊，张伯驹捐献的宋人尺牍、董其昌画卷，赵世暹捐献的水利资料，傅忠谟捐献的宋写本洪范政鉴，百衲 本资治文献鉴和其他宋元明本，常熟瞿氏兄弟捐献的宋元明刻本及钞本，翁之熹捐献的宋金刊本和明清抄校本书等，这些只是举几个例子而已。河北省政府送了保存得很久的古物一大批，还将景县出土的六朝古物也都送了来，平原省政府送了古铜器、陶器二十多件，东北文化部送了六十多件辽瓷，其他各地区也都在将属于全国性的文物，集中到中央来。凡各地区、各部

队，偶然发掘而得的文物，也都要运到中央来，像察哈尔在山阴城所得的陶器、古钱，四野在洛阳所发见的二千多件文物，也都是例子。我们想把这些文物、图书有重点的分配到各地区去，除了充实中央的几个博物院馆之外。

这是一个过去梦想不到的大时代，人人为公，没有一点私见、偏心。这样的一个大时代，才能使从事于文物工作者们彻底的肃清了过去的观念和态度，积极的、全心全意为人民大众而工作，而服务。

（原载《文物参考资料》1950 年第 1 卷第 10 期）

《雁北文物勘查团报告》序

雁北文物勘查团是中华人民共和国成立以来第一次组织的规模较大的一个关于文物的实地调查研究的工作团体，它的这个报告也是中华人民共和国成立以来第一个出版的关于这一方面的科学的调查报告。这个勘查团由中央文化部文物局负责组织，团员共十六人，包括北京大学文科研究所的阎文儒、宿白二同志，清华大学营建系的刘致平、莫宗江二教授，朱畅中、汪国瑜、胡允敬三同志，清华大学文物馆的陈梦家、王逊二教授，北京市文物整理委员会的赵正之教授，北京历史博物馆的傅振伦同志，北大工学院的李承祚同志，故宫博物院的张广泉同志，和中央文化部文物局裴文中处长，王守中、王树林二同志。以裴文中处长为团长，刘致平、陈梦家二教授为副团长。分考古、古建二组。1950年7月21日由北京出发，8月31日返京，一共工作了四十天。在这四十天里，调查了大同云岗石窟，山阴故驿村古城，应县、朔县的古建筑，浑源李峪村出土战国铜器的遗址，阳高古城堡和广武的古墓群，五台山的唐代木建筑佛光寺，同时，还加以细密的测绘、摄影、记录，并做些小规模的发掘工作。每位参加工作的专家和工作人员都不辞劳瘁的通力合作着，有了很好的成绩。

到了北京之后，很快的便由各位专家们把报告写出，由裴文中处长编成了现在的这个总的报告。这是一个值得重视的工作报告。在这里有许多经验和教训，值得作为今后工作的参考和依据或改进的基础。

只有在人民政权的时代，方能有这样的工作团组织起来，才能这样的得到各方面的通力合作，才能这样的获得各地方负责干部的全心全力的协助，使这个工作得到顺利而有结果的完成。

在过去反动政权的时候，文物工作是不被重视的。无数的最可珍视的民族文化遗产——古物、图书——均被无耻的买办、官僚、商贾盗运出口，成为帝国主义的博物院或图书馆里可骄傲的收藏品。一部分村乡游民们也勾结着古董贩子，恣意的盗掘古墓，破坏古雕刻、古建筑。随着人民政权的建立，文物的保护工作也在加紧的进行着。但因为宣传教育得不够，在一小部分地区，还不免有意无意的盗掘或破坏的情形发生。甚至不时还有人在做着好意的或好奇的发掘工作。这也是足以破坏地下的古代文物的完整和有系统的研究，阻碍着科学的有目的的发掘工作的进行。我们有加强实地调查研究的必要。像五台山的佛光寺，是我国仅存的唐代木建筑，是现有的最古的古代庙宇。许多同志们都关心着它的现状。有好些人传说，它已经在战事中遭受了毁坏。我们必须切切实实的做一番实地勘查的工作。这一次雁北文物勘查团的组织，便是试做这个实地勘查工作的初步。根据了这个初步的经验教训，我们以后便可以更有效的更有系统的到各地区去调查研究文物现况了。又这次勘查团的出发，对于中央重视文物的保护工作，也收到了相当有力的宣传教育作用。在工作着的地区或在经过的地区，立即引起了当地人民们的拥护、合作与种种的帮助。像这样的勘查团如果有计划的有重点的逐年出发工作，对于全国文物的保护与调查研究上，一定会收到更广泛而深入的

效果。

在过去反动政权的时候，有一部分所谓专家、学者们，往往是门户之见甚深的。谁掌握了“材料”，谁就是“权威”。彼此之间，互相嫉视，互相排斥，互相攘夺。彼此各有一个地盘，谁也不允许侵入。形成了各系各派，甚至形成了一种无形的“门阀”。只知道为了个人的名誉或虚荣心，个人的前途与利益观点而从事于采集或研究。他们看不见全面，只见到一点一线。这在中国科学研究的发展上是一个很大的障碍。不能通力合作，不能彼此打通研究的范围。永远想不到学术是公开的，是应该充分的公开给人民们享用的。自私自利的心理，阻塞了科学的发达与进步。甚至把持着“材料”并不进行研究，更阻碍着其他专家、学者们的进行研究。有的时候，对于本国的学者、专家们采取了深蔽固拒的态度，连望一望他们的“材料”都是办不到的，虽然他们对于帝国主义国家的所谓学者、专家们却是那样的公开而殷勤招待着，充分的表现出半殖民地的买办学者的面目。至于各个学术机关间的合作，那几乎更是不可能了。他们是那么壁垒森严的各自独立工作着。但随着人民政权的建立，基本上已打垮了这种传统的不良的作风，干净的扫清了门户之见，彻底的肃清了学者、专家们的自私自利的心理，可以说是“重新做人”。一切研究的工作，都是为广大的人民服务的；一切研究的结果，都是为广大的人民享用的；一切采集研究的成绩，都是要迅速而公开的传布于广大的人民之间的。专家、学者们之间，开始怀着坦白而公开的心情，彼此互相合作着，互相帮助着；代替了嫉视的，是亲切的友爱与热情；代替了排斥的，是高度的通力合作的精神；代替了攘夺的，是彼此协商，彼此扶持，彼此批评的进步的方式。而各个学术机关也是充分的表现着合作互助的精神，充分的对于应该合力以成的工作，无不协力以从事，不分彼此，毫无人我之见存

在。雁北勘查团的组织与工作，便是充分的表现着这种新的方向与新的作风。如果在过去，这个由好几个学术机构的合作事业便不会圆满完成，更不能有如此的愉快的、亲切的通力合作的表现。这个表现，正象征着新中国的专家、学者们的无限光明的将来。

在过去反动政权的时候，有的时候也曾做过若干勘查工作。但其结果大部分藏之于专家学者的个人胸中，懒得提笔写报告或者可以说不屑向人民们做报告。往往隔了好久好久，不肯泄露出一点秘密消息。材料独占，古物尘封。像西北考察团的二万多根木简，为了研究报告不曾写出来，连那么重要的材料，也被“保密”了二十多年而无缘与中国史学家们见面。这便是一个典型例子。雁北文物勘查团不仅辛勤的做了那么多的工作，而且迅速而负责的把报告写了出来，向人民们做了应该做的事。这便是新中国专家、学者们的为人民服务，为科学工作服务的最光荣的成绩！我翻阅着，再翻阅着这么一本报告，心里涌现出新中国科学界的光荣的远景，和光明灿烂的将来。我恳挚的在这里向参加雁北文物勘查团的诸位同志致敬，并向各个合作的学术机关表白衷心的感谢！

1951年3月7日写于北京。

（原载1951年3月《文物参考资料》一卷第三期）

基本建设人员应有的古文物知识

（在中华全国科学技术普及协会举办的
基本建设科学知识讲座上的讲话）

今年是我国大规模经济建设开始的一年，比前三年有更大规模的基本建设工程在进行。这对于古代文物是有“存亡绝续”的生死关系的。许多的地下博物馆都要被我们打开了。我们的工作做得好，地下博物馆的陈列品便能够好好的被搬到地面上来。我们的工作如果一有疏忽，则那些宝贵的古代文物便有再不能一见天日的危险。考古学家与基建工程人员必须共同努力，做好这个保护文物的工作。

一　古代文物的情况及其被破坏的历史与我们的保护工作

（一）祖国有丰富的文化、艺术遗产。这些文化艺术遗产，都是古代我国劳动人民的智慧所创造的，有极高的不朽的文化、艺术价值，不仅可以说明历史问题，而且是我们和我们的子孙们向之学习的无穷不竭的泉源。这些遗产乃是我们人民可骄傲、可

夸耀的东西之一部分。中国是地大物博、历史悠久的一个伟大国家。不仅地下的资源无穷无尽，即古代文物，足以表现我国悠久的历史的，也是无穷无尽，到处皆是。

如果从周口店发现的“北京人”算起，我们是有五十万年的历史了。过去说是五千年，实在是估计不足。即以北京作为一个都市来说，其历史的久长也不是像一般人所想象的。现在的城圈子虽只是五百多年前所建的，但八百年前金主完颜亮所经营的城墙遗址，今日还存在着。再往前推吧，一千三百年前，安禄山就住在北京。现在的法源寺乃是一千四百年前唐代愍忠寺的故址。前年在北郊、东郊发现了汉墓。从出土的东西看来，可以证明，在二千年前，北京已是一个政治、商业的中心。首都的郊外，有一个古迹，叫做“金台夕照”的，乃是二千二百多年前燕昭王留下的遗址。燕国的文物去年就在陶然亭一带被我们发现过。再早，还可以推到西周，或者更早，那就是快要有三千年的历史了。

毛主席在《新民主主义论》里说：“中国的长期封建社会中，创造了灿烂的古代文化。清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件。”为了“发展民族新文化提高民族自信心”，对于古代人民——我们的祖先所创造出来的灿烂的文化，可宝贵的民族遗产，是必须加以保存、保护和清理的；特别在大规模的基本建设工程的进行中，更要加意做好保存、保护古代文物的工作，坚决防止破坏和糟蹋。

（二）被破坏的历史。我们的地上和地下的文物虽然是十分丰富，但也经不起各时代的自然的、人为的破坏。自然的破坏是风吹日晒、雨打和水灾。木构建筑物不必说，即石刻造像也常受自然力的不断破坏。但最严重的乃是窃盗，这是可以在短短时间之内，把许多都偷光了的。古物被窃盗的历史，乃是一部伤心

史，乃是一篇帝国主义者侵略我国的供状。从鸦片战争以后，帝国主义者勾结了封建军阀、官僚、国民党反动分子等，利用了古董贩子们、盗墓匪们，大量的在盗掘古坟，在盗运文物出口。许许多多有重大价值的文化、艺术遗产，都只能在帝国主义者的博物院里或私人的陈列室里看到。

我国古代文化、艺术的遗产虽丰富异常，但如何能容忍如此的大批大量的被劫盗出国呢？这一百多年以来的人为的破坏，实在是古代文物所遭遇的最大的厄运。

（三）我们怎样保护文物的？帝国主义者们的窃盗的时代，在中华人民共和国成立以后，已一去不复返了。人民已不再容许他们在国境之内盗窃一针一线了。中国共产党一贯的保护古代的民族文化遗产，无论在游击战争、抗日战争和国内战争的最艰苦的阶段，都在切实执行着正确的及时的保护文物的政策。在山西赵城县的一个古庙里，保存着一部金代（十二世纪）所刻的《大藏经》，是卷子本，原有四、五千卷，历经盗窃只存了三千六百多卷。日寇侵略山西时，我们的党便命令保护这部古代的《大藏经》。在转移时便由战士们肩挑了走，因此牺牲了几个人民的英雄。后来又把它们保藏在一个煤洞里。北京解放后，才全部无缺的移送到北京图书馆善本部来。1949 年 10 月 1 日，中央人民政府成立后，就积极的在研究如何保存、保护古代文物的方法。1950 年 5 月，由政务院颁布了《禁止珍贵文物图书出口暂行办法》，保护我国文化遗产，防止有关革命的、历史的、文化的、艺术的珍贵文物及图书流出国外。这个法令，基本上根绝了一百多年来帝国主义者们盗窃我国文化遗产的把戏，彻底的肃清了奸商盗运文物出口的不法行为。同时，又颁布了《为规定古迹、珍贵文物、图书及稀有生物保护办法》的命令，颁发了《古文化遗址及古墓葬之调查、发掘暂行办法》，防止了盗墓匪的盗掘古墓

与古文化遗址，防止了“挖宝式”的非科学的发掘，防止了对名胜古迹、珍贵文物、图书及稀有生物的无意或有意的破坏与粗暴的任意的处理态度。这样有计划的有重点的保护文物法令的颁布，及时的收到了保护的效果，并加强了人民大众对于古代文物的重视与爱护。

二　古代文物的范围、性质及其对我们的作用

（一）古代文物的范围与性质。古代文物可分为可移动的与不可移动的两大类。第一类，可移动的文物，范围很广，包括古代刻本、抄本的图书，清末以前的绘画，著名人物的手迹（包括原稿、信札等），玉、石、木、竹、骨和象牙的雕刻，各种漆器，各种的木制家具，各种丝织品、麻、棉、毛织品，古代的玉器、铜器、陶器，各时代的瓷器，各种革命文物，以及许许多多工艺美术品等等。第二类，不可移动的文物，又可分为两类：一类是地面上的，像革命建筑物，古代建筑物、纪念物（宫殿、城墙、园囿、庙宇、名人住宅、民居、牌坊、石柱、石窟、摩崖雕刻、石阙、碑碣、陵墓等）；一类是地下的，像古文化遗址（为水火所烧毁、淹没的古城、古宫殿、古庙宇的遗址，被废弃了的无人居住的荒芜的古城市等），古墓葬等。在这些地下的遗址、墓葬里，往往蕴含着大量的古代文物。又在这些地上的不可移动的文物里，像古建筑、古摩崖雕刻、古石窟寺等的本身或其附属物，也都包含着大量的具有珍贵的文化、艺术的价值的文物。

（二）古代文物对我们的作用。古代文物并不是“古董”，它们对我们是有实际的用处的。第一，它们是古代的物质文化，我们可以把它们作为最有价值的实物例证来说明，甚至解决历史问

题，来说明社会发展的规律。第二，它们是民族的文化艺术遗产，为历代人民所创造，而且应为人民所享用（美的享受）的。它们保持着我国伟大光辉的文化艺术的优良传统，其中有许多乃是人类文化艺术遗产里最珍异的创作。第三，它们是可供我们作为“推陈出新”之用的。列宁说道：“无产阶级文化并不是从空中掉下来的，也不是那些自命为无产阶级文化专家的人所臆想出来的。如果认为这样，那就是胡说八道了。无产阶级文化应当是人类在资本主义社会，地主社会，官僚社会压迫下所创造出来的知识总汇发展的必然结果。”（《论马克思、恩格斯及马克思主义》四三八页）我们反对帝国主义者所提倡的“世界主义”，我们必须创造出民族形式、社会主义内容的文化艺术。在这里，谈到民族形式，我们是必须在无穷不竭的古代文物的泉源里取得资料的。我们必须承继并发扬光大古文化艺术的优良传统。

三　古代文物的保护、保存与科学的发掘的必要

（一）古代文物必须坚决的予以保护、保存。我们对于古代文物必须坚决予以保护、保存，必须坚决的防止破坏，防止以任何轻率、粗暴的态度来处理、来对待古代文物。我们坚决反对乱拆、乱改、乱挖的现象，坚决与一切“违法乱纪”的现象作斗争。古物一被破坏了，便不能再有，不可再造。破坏了、损失了古物，乃是永远埋没了古代劳动人民的创造，埋没了或毁弃了历史的证据，使我们永远见不到祖先的优秀的创作。所以必须坚决的予以保护、保存。

（二）科学的发掘的必要。在地上的文物，还比较容易保护。一座古塔或一所古建筑，如果有人要去拆毁他们，谁都能看得

到，谁都能去阻止，谁也都能报告给主管部门。但地下古物的保护、保存，就更加困难了。盗墓匪式的挖宝式的乱掘古墓为害最大。他们认为值钱的东西或完整的东西就取了出来。凡破碎些的东西，或被认为无用或不值钱的东西，他们就听任其抛弃在原地上面把泥土一掩盖，古物从此绝迹于人间。而那些被抛弃了的，被认为无用、不重要不值钱的东西，往往就是考古学上最重要的能够说明问题的东西。

凡是经过科学发掘的地下文物，对于每一件原物的原来位置，都被详细的记录起来（文字的，照片的，测绘的记录），即已经烂掉的木制器具，凡有痕迹可寻找的，也都把它们记录起来，或固定下来。譬如，中国科学院考古研究所在辉县发掘的时候，发现了一个大的车坑。这些古代车子，乃是二千四百年前的最好的实物例证。省掉了我们在《考工记》等书的文字上的多少暗中摸索的功夫。又如，我们在辉县还发现了一个战国时代的铜鉴，已经碎成好几片，拼凑不全了，而且一无花纹和铭文。我们把它带回来经过修整之后，发现这个铜鉴的里面，刻划有极细的花纹。把这些花纹摹绘出来后，竟是一幅绝好的战国时代的建筑物和几个人在敲打“编钟”“玉磬”的图画。所以，发掘古墓葬和古文化遗址的时候，必须用科学的方法，十分谨慎小心的从事于清理工作。

文物出土以后，也还要研究如何保存、保管的方法。文物埋藏在地下，年代久远，像木器，多半是朽烂得跟泥土混在一起了；像丝织品，多半是触手即粉碎；像漆器，多半是要逐渐干缩起来，变了形变了色的。如果处理得不好，或保护、保存得不及时，也就会使古物遭受到毁坏、损失的。这也必须请教专家，研究出对各式各样性质的文物如何做好科学的保护、保存的方法的。

（三）必须特别注意的地区。我们中国到处有古代文物。也就是说，在任何地方动土兴工，都丝毫苟且不得。但其中有些特别重要的地区，文物特别多特别有价值，更需要加以特别的注意。最好是避免在那些地区动土兴工。万不得已，非兴建不可，也必须由文化部门和基建部门先行做好勘查、钻探的工作。保证地下的的确确是没有什么埋藏的文物了，然后再开始兴建工程。中国科学院访苏代表团新近回国了，他们告诉我们说，苏联在修建伏尔加河和顿河之间的大运河时，首先由苏联科学院派遣了三百多人的考古发掘队，在运河路线上做考古发掘的工作。等到他们报告说，已经把沿运河路线上的地下文物清理完毕，然后挖运河的工程才开始工作。在苏联，考古学家永远是走在基建工程队之前的，他们是基建工程的先遣队。否则，挖土机把一吨吨的泥土挖去时，或十几吨重的平土机在古墓葬或古文化遗址的地区碾压过去时，必定会金砂不分、玉石俱焚的把地下的文物破坏得干干净净的。

我在这里不能列举许多重要的应该特别注意的地区的名单，但万分重要的首先应该注意的是周口店的龙骨山，这里是有名的“北京人”出土的地区，必须坚决予以保存。其次是西安、洛阳、安阳、易县、巨鹿、邯郸、临淄、赵县、郑州、渑池、南阳、汲县、辉县、浚县、淇县、藤县、灵宝、陕县、江陵、长沙、咸阳、宝鸡、天水、徐州、寿县、绍兴、辽阳等地以及山西南部夏县一带，或是有丰富的新石器时代遗址的，或是有丰富的殷、周以来的墓葬或文化遗址的，一遭破坏，便不可挽救。如果在这些地区动土兴工的话，必须先和文化部门联系，十分细心的加以勘查钻探，再行动工。

地面上的革命建筑物、纪念物和古代的建筑物、纪念物分布的地区的范围更广大了。差不多每一个地方都有它的名胜古迹。

最应该注意的地区，首先是北京。那是古代建筑物最多、最完整，自具一个体系的地方。必须研究出一个具体的保护、保存的计划来。应把古建筑物组织在新的都市计划之内。必须研究如何使古建筑物丰富首都的新计划，而不使其成为新计划的障碍物。其他如宛平县的芦沟桥，赵县的安济桥，曲阳的北岳庙，蓟县的独乐寺，正定的龙兴寺，峰峰矿区的南北响堂山，房山的石经及塔，大同的上下华严寺、善北寺、九龙壁、云岗石窟，五台的大佛光寺，应县的辽代木塔，赵城县的广胜寺，太原的晋祠、天龙山石窟，平遥的文庙、镇国寺等等（以上只举华北地区的一部分古迹），都是必须坚决的加以保护、保存、保管，必要时，并必须加以修整的。其他各地区，像洛阳的龙门石窟，西安的大小雁塔，敦煌的千佛洞，永靖的炳灵寺，天水的麦积山石窟，巩县石窟寺，登封三阙，嵩岳庙、周公测量台、少林寺、广州的光孝寺、六榕寺、怀圣寺，济南的大佛洞、千佛山、开元寺，曲阜的孔庙孔林，泰安的岱庙、肥城的孝堂山，嘉祥的武氏祠，南京的栖霞山、梁墓、明孝陵、中山陵，苏州的玄庙观、双塔、保圣寺，杭州的六和塔，宁波的天一阁，以及四川省乐山、大足、彭山等地的摩崖造像、崖墓和许多汉代石阙等等（以上是随意举例，并非全部目录），都是具有头等重要价值的地上文物，必须坚决的加以保护、保存、保管，绝对不允许有丝毫的破坏、任何的损失的。延安、瑞金二地的革命建筑物、纪念物，也必须坚决的予以保护、保管，并保持原状。

在那些有重要的古迹和地面文物的地区，必须设法避免在那些古迹和地面文物所在地点兴工动土。

四 结合基本建设工程的考古发掘工作

（一）大规模的基建工程开始，也就是大规模考古发掘工作的开始。在这三年多来，因为国家基建工程逐渐的展开，已有不少的地上、地下的古代文物被发现，于是一个新的任务，加在考古工作人员和基建工程人员的身上。对于那些地下博物馆处理的态度如何，是决定那些古代文物的命运的大关键。处理的合于科学方法，它们的命运就好。如果是采取了疏忽、轻率、粗暴的态度去处理，它们的损失就会很大，破坏的情形就会很严重。

如陕西咸阳国营西北第一棉织厂建厂工程，据1952年10月25日《人民日报》所载该厂建厂报告中称：在厂中七百八十八根柱脚下，有五十六根下面探出有墓穴。其中四处最为严重。但该厂注意的仅为屋基安全问题，并没有考虑到古墓葬的破坏和保护问题。中央社会文化事业管理局为此曾向该厂函询详细情况，该厂对此事仍未加以重视。仅答称：在建厂中曾有古墓葬被破坏，残存文物少许已移交西北博物馆保管。至于被破坏的墓葬究竟有多少，是哪一时代的，均未提及。按，咸阳为周、秦、汉各朝建都之地，地下蕴藏的古墓葬及其中的文物，均为研究各时代历史发展的重要资料。现在已被压在厂基之下，其损失是无法估计的。

（二）考古发掘工作是基建工程的准备工作之一。基建工程进行之前，必须先行做好考古发掘工作的原因，不仅为了爱护公共财物，为了保护民族文化、艺术遗产，为了替现代的专家和世世代代的子孙们做“推陈出新”工作负责任，其实也是为了基建工程本身的安全。在动工之前，必须做好地基的钻探工作。像上

面所举的咸阳第一棉织厂的例子，就工程本身来说，也是一件不能允许的疏忽。把厂房建在下面有古墓葬的地点，将来开动机器时，说不定哪一天会出大乱子。所以，基建部门在计划建厂的时候，必须事前和文化部门作有机的配合，共同做好勘察、钻探和清理的工作。把地下的文物清理清楚了之后，再盖房子。在苏联，基建部分的预算里就包括有百分之五到百分之十的考古发掘费在内。又基建部门没有得到文化部证明厂基下没有古代文物或虽有文物而已经考古发掘队清理完竣的文件，是得不到财政部的拨款的。我国现在虽还没有明令规定这种办法，但这种精神是我们应该努力学习的。

（三）基建部门和文化部门如何做好有机的配合与联系。第一，文化部门，特别是主持考古发掘事业的专门机构，必须在事前了解重要基建工程的计划地区与工程面积的大小宽度。基建部门如果选错了地区，或在无意中竟选择了要在重要的古墓葬、古文化遗址或地上有重要建筑物、纪念物的地区动土兴工，那么，应该尊重文化部门的意见，考虑避免或另选地点。第二，选定了地点之后，虽不在显著的有重要的古文物集中的地区，但为了慎重起见，基建部门和文化部门，也应该保持密切联系，共同从事于勘察、钻探的工作。否则，古代文物仍会有遭受到破坏与损失的危险。第三，新的发现，经过了勘察、钻探之后，证明其为十分重要的，则必须呈报中央，由中国科学院考古研究所或由中央文化部，组织专家去发掘。凡是地方上文化部门或基建工程人员所解决不了的问题，必须要去请教专家。第四，已在进行中的基建工程，事前未做或未做好勘察、钻探工作的，基建工程人员如有发现（这种例子不少）应立即通知地方文化部门，组织人力去做清理工作。如果性质重要的，应按照上面第三项情况，呈报中央处理。性质不重要的，或临时发现小墓葬，出土若干零星文

物，则应把那些出土文物集中起来，送交地方文化部门保管，以免散失或遭受损坏。如果遇到性质十分重要的，则应考虑到暂时停工，以待清理。

在这里，我应该极简单的说说如何辨认地下有无古墓葬或古文化遗址，和如何辨认古代文物的时代。

各时代的文物，都有它们的特征，如果发现了彩陶，就知道一定是新石器时代的遗址或墓葬了。如果发现了龟甲或牛羊的胛骨，上面有被火灼得一个个的洞的，或铜制或陶制的爵杯和花觚，就知道是殷代的遗址或墓葬了。如果发现了有金银错的铜器或铜镜或带钩或耳杯，就知道是属于战国时代或汉代的。如果发现了五铢钱、带银色釉的陶器，绘画朱彩的陶器，空心砖，衣裳下面特别宽大，像是喇叭管似的女陶俑，灰色或红色的形式朴素而有力的陶狗、陶鸡或陶井、陶灶、陶谷仓、铜或陶制的博山炉、雁足灯时，就知道必定是汉代的东西。北方的坟里，往往出土大批的陶俑、陶马和陶骆驼，大都是青黑色的泥胎，上面涂了白粉，再画上彩色。男女俑大都是细长的身子，清秀的脸，脸型是鸭蛋形的。马俑是身形瘦削而有力的。一发现了这些东西，就可以知道是六朝时代的文物。唐代的坟墓里，也有大量的陶俑，以马俑为最有名，三彩的（即挂上紫、绿、黄三色釉的）和彩绘的，姿态特别的漂亮。男女俑大都很胖，脸形多半是圆滚滚的。对于女俑有一个特别的俗称，叫做“胖妞妞”。也有三彩的和彩绘的水瓶、罐子和盘子，图案都很精美。如果发现了这些东西时，就知道是发现唐墓了。宋代的墓不曾发现过陶俑，但瓷器却发现得特别多，瓷枕上面的花纹（图案）是十分活泼生动的。在宋墓里，常出现砖刻或石刻的墓门，一扇门半开着，有一个女子半身探露出门外。这是特色。辽代的墓也有三彩的鸡冠壶，还有一种叫做马蹬壶的，是完全模仿了皮制的水囊做的，连针线的缝

纫痕迹也都仿烧上了；尸脸上总盖着金、银或铜制的面具。这些都是特出的辽代的文物。元、明二代墓里又有了陶俑。有时是整堂的仪仗队和生活日用品，瓷器也有不少，但马俑、人俑都显得臃肿，远不及六朝和唐代的陶俑的神气活现。又，元明墓中常有瓷器在内。以上只是举出最可显出时代特色的几件东西来作为辨认的标帜。

五　未来的展望

（一）中国考古学的前途。中国的考古工作，如果和基建部门好好的结合起来，必定会随着基建工程的展开而展开的。它将和基建部门为国家的大规模经济建设而服务一样，是为文化、艺术、历史、科学以及经济、工程等等的研究工作服务的。它将充实了我国的物质文化的历史，它将供给许多实物例证给历史学家以及其他专家。它将发现更众多、更丰富的有重大的文化、艺术价值的民族遗产，作为新的创作的“推陈出新”的基础。而这个巨大的工作，和基建工程人员的工作是紧密结合着的，他们是基建工程的先遣队，走在基建工程队之前，而结合着工程队来做工作的。

（二）必须共同做好这个工作。基建工程大规模展开的时候，一方面可以使地下古文物大量出现，另一方面考古发掘的工作做的不好，就会使在地下保存了三、五百年乃至数千年的古文物，无端遭受到不可挽救的损失或破坏。因此，基建工作和考古工作彼此之间结合得好，就可以保护、保存无数的古代文物。如果结合得不好，就会造成严重的不可弥补的损失。这就要求基建工作人员在事前应有很好的计划。在兴工动土之前要考虑到地下的或地上的有价值、有意义、有用处的文物的保存问题。因此，基建

工程人员和考古学家之间就必须紧密的结合起来。如何才能紧密的合作呢？就是互通声气。必要的是事前商量，也就是先让考古学家和文化部门的负责人知道计划的大概，如修建的地区范围，修建的预定地点或路线等等。其次是在工程中有发现时的紧密联系，再次是在偶然发现中的及时通消息，及时向专家请教。这样我们就会克服一切困难，完成这个艰巨而光荣的重大任务。

（原载《文物参考资料》1953年第2期）

在基本建设工程中保护地下文物的意义与作用

中国正在走向国家的社会主义工业化的光明大道。空前的规模宏伟的大工厂，逐渐的在全国各地建立着。如林的高耸入云的烟囱，处处可以见到。铁路、公路的交通干线也随之而繁密起来；水库、水渠工程的进行，保证了自然灾害的不再为患。这是多么令人兴奋的光明灿烂的景象！随着这些大工厂的建立，这些铁路、公路的延伸，这些水利工程的发展，不可避免的都要翻动地面，把埋藏在地下的古墓葬、古文化遗址重新暴露在光天化日之中。有的地下埋藏，像安阳小屯的殷代遗址，西安附近的西周时代的丰镐二京，洛阳的周代王城、汉城，西安的汉城，都是不能有二的极重要的古代和中古的文化遗址，可以提供出不少历史上重要的实物资料，而且必须坚决的加以保存、保护，即使在发掘了之后，——需要极精心在意的发掘清理工作——也还需要把这些地区保留下来，像保护意大利的庞贝古城似的保护他们；他们的本身就是重要的古史，就是古代和中古的计划都市的生动的具体的例证。但像这样的地区，在全国范围内并不太多。大多数的建厂、动工的地方，都是若干古墓葬所在地，只需要考古工作

者们加以发掘清理，取出地下埋藏的历史文物之后，就可以填平了开始施工的。四年多来，在全国各地因为以上的基本建设工程而出土了的历代文物，在数量、质量上都是极为惊人的。但这才不过是一个开端，却已是一个不平凡的开端了！随着大规模的国家的社会主义工业化的进展，随着全国各地的各项基本建设工程的以飞快的速度发展着，将会有更多和更惊人的发现的。

我们参观了于今年5月间开幕的，在北京历史博物馆的午门大殿里所陈列的“全国基本建设工程中出土文物展览”，就明白考古工作和基本建设工程之间，有如何密切的关系；同时也以生动的具体的实例，说明了考古工作者们和历史学家们，艺术工作者们，以及许多部门的科学工作者们有如何的千丝万缕的联系。

这个展览，包括除了少数地区之外的全国各地在四年多来的在基本建设工程中出土的历代文物。根据不完全的统计，全国出土文物在十四万件以上。这里陈列出来的，只是千百中之一，只不过是经过初步选择，认为较精的三千七百六十件。但即就这三千七百六十件的历史文物而论，也已足够使我们感到兴奋，感到惊奇，感到光荣。这光荣是应该属于我们的历代的具有卓越的创造性的天才的祖先的！同时，也应该属于共同协力的把这些埋藏地下的历代文物加以发掘、清理的考古工作者们和全国从事于基本建设工程的工人们的！由于考古工作者和基建工作人员的努力，这些重要的历代文物才能够重见天日，才能够重为人民所享有所应用，才能够公开的供给今日和明日的科学工作者们以那么多的研究的资料，供给今日和明日的艺术工作者们以那么多的“推陈出新”的资料。

在过去，不可能有那么大规模的有计划的发掘、清理工作，不可能有系统的科学的整理与保护，更不可能公开给应该享有这些新资料的科学工作者们去充分的研究、应用。但破坏和盗掘的

规模却并不很小。我们的发掘与清理工作，证明了过去的破坏文物行为是多么严重，多么彻底，多么范围广大。没有经过盗掘的古墓，在千百座里难得遇到一二。那些盗墓匪，盗掘地下埋藏的历史文物，目的只是为了求财。有利可图的，像铜器、瓷器、珍贵一类的东西就取了出来，有科学研究价值但不大能卖钱的，像铁器、木制品、破碎的陶器等等就任意抛掷或仍听其掩埋地下。盗出了之后，更多半的偷运出国，不能为我们的科学工作者们所见到，至多留下些器物的拓本，照像，以供想象的摩挲之资。极少数的考古工作者们只能在其中拯救十一于千百而已。直到今天，我们才能在全国范围内，基本上根绝了盗墓匪和盗运出国的行为，才能结合着基本建设工程的进行，有计划的从事于古墓葬、古文化遗址的科学的发掘清理工作，才能把祖国的前天和昨天的灿烂的物质文化的遗物充分的陈列在今天和明天的人民和科学工作者们的面前。

这些出土的古代文物，除了其本身所具有的高度的科学的和艺术的价值之外，将给于我们的科学界和艺术家们以无穷尽的新鲜的研究资料和吸取丰富的养料的源泉。我们的科学界和艺术家们在过去从不曾有过或见过那么多的，那么具体的，那么有真确的出土地点的，那么有科学根据的和时代标准的古代文物。过去所发掘出来的古代文物，除了安阳、龙山和斗鸡台等少数地方的发掘是有科学记录之外，绝大多数的发掘由于都是盗墓匪和古董贩子勾结的破坏活动，不仅没有任何现场的记载，而且，有时故意混淆视听，连出土地点也都弄得模糊，甚至张冠李戴。所以，那些出土物的科学价值如何是很有疑问的。我们在这里所陈列的出土文物，虽然未必每一件都经过很精密、很妥善的科学的记录和整理，而且，这些发掘的方法也有大大的提高的必要，但较之过去的那些一笔笔的糊涂帐来，却是可以不必怀疑的引用来作为

科学研究的依据的了。可特别举出的是：

（一）人类对于“数字”的计算，向来是发展得不太早的。埃及古文，在文法上，“三”的数字就指的是多数。纸草纸上写的象形文字，画写着一匹马，两匹马，指的就是一匹马，两匹马。如果画着三匹马，那就指的是多数的马了。我国的古代，也以“三”为多数，“九”为极多数。三跪九叩头，就等于是叩无数次的头。清汪中写了一篇《释三九》，曾引了很多的例子。后来，文化进步了，就屈指以计数。因为人的手指是十个，就创造了十进的数字。法国人则更将十个脚指也计算上了，故“八十”就说是四个“二十”，“九十”就说是四个“二十”，再加一个“十”。英国人以十二两为一磅，自称是最文明的计算法，因为“十二”是可以用二、三、四、六的四个数字除得净的，不像“十”，只能用二、五的两个数字来除净。但我们在长沙出土的战国时代的天平上用的砝码，却是以二十四铢为一两，十六两为一斤的。这个发现很重要，至少在两千三四百年前，我们的老祖宗已经在计算法上迈进了一大步。

（二）讲起我们的科学史来，在这里还可以看到不少辉煌的古代科学的成就。在殷代，我们已有了精美的青铜器。冶金的技术在那时不会是很低的。同时，也有了挂了姜黄色釉的薄的硬陶出现。这是中国瓷器的祖先，恐怕也是世界上釉陶的老祖宗。丝织品和麻织品在那时也就有了；那染的颜色到今天还隐约可辨。周代也有釉陶，显然是继承了殷代的传统的。

（三）铁的工具，大约在公元前五世纪已经出现了。不久就被很广泛的应用着。我们在热河寿王坟出土的战国时代（燕国）的铁范（有锄、镐、锛、刀等范）就可以证明在那个时代铸铁的技术已经是很发达了。此后各时代的，特别在汉代的，铁工具和铁用具都陆续的被我们发现了。这些铁制的东西，在过去是完全

被盗墓匪所忽视、所抛弃了的。在研究我国的物质文化史上，这些过去被抛弃了的东西，正是具有无比的珍贵的价值。

此外，远远的从“资阳人”的化石，旧石器时代的遗物算起，差不多每一个时代都留下其杰出的在发展过程中所创造的文化上、科学上、艺术上的遗存物在这里。

新石器时代的遗址发现得更多了，在福建省就发现有印纹陶器，这和浙江、广东沿海所发现的是能够联接起来了的。

在安阳以外的殷代遗物，特别是在郑州二里岗一带的，也都被发现了，且有带字的骨。陕西省岐山县青化镇也出土了商代的玉刀和铜尊等。河南省郏县出土的一群周代铜器，使研究周代文化的感到兴奋。在这批铜器群里，有五件有铭文；其形制朴质，但显得厚重，是战国以前的独特的风格。

战国是一个惊人的大时代。河北唐山出土的燕国的铜器和陶器，无论在器形上和图案上都是精美动人的。北京陶然亭出土的燕国的圆形陶圈，可能是水井的圈子，其规模的弘伟，正和燕下都出土的瓦当等物相同。郑州出土的战国彩绘陶器，那色彩还鲜艳如新。一只立在盆中的陶鸭，张开嘴，鼓着双翼，显得多么神气。长沙出土的战国竹简、木偶、漆器、兵器、铜器和木雕板等，件件都是能够说明大诗人屈原时代的生活的。

汉代又是一个文化辉煌的时代。继承了殷周以来的传统，又融合了春秋、战国时代各地区的文化上的发展和成就；并就在这个浑厚的基础上加以提高和前进。很少有一个历史上的时代，在这个时候被发现那么多的遗存物的。汉代的水田模型、房屋建筑图样，以及所种植的粮食种子、水果核也都被保存下来了。

北京清河镇等郊区汉墓出土的陶鸡等，塑造得很有神气。特别重要的是，河北望都县东关发现了一个有壁画的汉墓。在墓室的东西壁都绘有人物像。每壁分为上下两层；上层约有 1 米高，

绘的是“寺门卒”、“门亭长”、“伍伯”、“门下小吏”、“门下贼曹”、“门下游徼”、“门下功曹”、“主簿”、“主记”等二十四人的像，大约都是墓中主人翁的侍从人物。人物的下层，约高 43 厘米，则绘着“羊”、“獐子”、“鸡”、“鹜”、“鸾鸟”、“白兔”、“鸳鸯”等鸟兽。在这两层里，也间杂绘些器物。这些人物都是先用墨描绘轮廓，再涂以朱、清、黄三色，那色彩至今还很鲜艳。这两堵相当完整的壁画，不仅把汉代的地方政权组织的人物全都表现出来，而且在绘画艺术本身上也可算是早期的杰作。在从前，要说发现汉代绘画，那是荒唐无稽的事。但从东北营城子汉墓壁画出土之后，继之以辽阳的几个汉墓壁画的发现，我们研究汉代绘画是有实物可征的了。辽阳汉墓的壁画以宴会、出猎等景象为主，作风与望都的不大相同。望都汉画的题材虽然简单，但人物的衣褶是刚劲有力的，人物的面部表情是生动的。在人物画的成就上要比营城子的汉画高明得多。

山东的福山、安邱、沂南三地均出现有画像石的汉墓。其中特别重要的是沂南北寨村的汉墓，墓室的主要部分是画像石，一共有五十多方，内容极为丰富，有人物车马、乐舞百戏，以及日常生活，宴饮祭祀，乃至历史故事，神话中的鸟兽等等的图像，似较著名的武梁祠和孝堂山等画像石，尤为生动活泼，且更能表现出当代的社会生活。

在四川，在修建成渝铁路和宝成铁路的时候，发现了不少的古代的，特别是汉代的文物。成都扬子山汉墓出土的一批画像石和画像砖，和山东的画像石相比较，又别具一种题材和作风。画像砖最可注意，是用模子压印在湿的泥砖上的，等到干了，再绘上颜色。虽是用模子压印的，线条和形态却极为活泼生动，毫无生硬之感。有一幅描写打盐井及熬盐的情况：四个人从井中汲上盐水，通过竹管，流入釜中；两个人从山上运木柴下来；一个人

在灶口烧火。还有描写农民割稻、猎人射雁的。这些都是前所未见的汉代生活的写实主义的作品。此外，在宝成路上所出的画像砖和在成都站东乡及德阳黄浒镇所出的画像砖，在研究汉代的艺术、生活乃至建筑，都是很有用的上好资料。有一幅画像砖，画的是近代四合院式的建筑图，有一幅的是一所房子，房角有两株树，一株树上立着一只鸟；有一幅画的是一辆马车跑过一座木桥，那桥有栏杆，那桥板的结构是十分合于桥梁建筑的理想的。

四川的汉俑也以塑造一般人民生活的形象为主，像治鱼的厨夫俑，持铲和箕的立俑等等。最可注意的是成都扬子山出土的一匹马俑。我们过去所见汉代的马俑，大都是只有身首而无四肢的，像这样活生生的张嘴扬尾，在举足前进的马俑是第一次见到。

福建和广东出土的汉代陶器，其中有一部分具有相当浓厚的地方色彩。广州东郊木椁墓出土的一批陶器，像陶屋、陶廪等，都是下有木柱支撑住的。在同地出土的木船模型，和中国科学院考古研究所在长沙发掘出土的木船同是研究汉代水上交通工具的最可珍贵的实物资料。

三国两晋的地下埋藏物向来出土得不多。前些时在山东东阿县整理了相传是曹子建的古墓。这里所陈列的江苏宜兴周墓墩出土的晋代青瓷器极可注意。研究中国陶瓷史的，得到了这一批新的材料，是可以改动了其发展的论证的。

南北朝的文物，特别是南朝的，向来不多见，在这里也有了新的发现。在陕西省西安市南郊北魏墓里，出土了差不多全套的陶质明器；在陕西省咸阳县秦故城遗址附近的底张湾村工地里，清理了北周墓，出土了陶俑人、牛车、骑士和生活用具等。北朝的陶俑虽曾出现了不少，但这样的新的资料还是很有用的。我们

看那个席地而坐，拍手应节而歌的女俑，便觉得那是新鲜有力的优秀的一尊塑像。在一个北周墓里还有壁画，可惜只有临摹的一部分保存着，原画已经毁失了。

南朝的石刻不多，除栖霞山的以外，简直很难遇到。在这里，我们就有了四川成都老西门外发现的一批这个时代的石造像。石质是坚硬的红砂石，雕刻的技术很高超。面部是圆匀秀静的，和北魏时代造像的瘦长的脸相不同。有一尊金刚立像，虽头部失去，但全身的表现是刚劲有气势的；手臂的肌肉有力地隆起，仿佛还透出力士的热力和威武。

北朝的石刻，由于河北曲阳县发现了二千二百多件从北魏到唐的石造像，而大为丰富、充实起来。在那里可以看出北朝雕刻的发展情况。其中优秀的作品，像北魏时代的弥勒交脚像，像好些半裸体的菩萨像、胁侍像都是能够把坚硬的白石使之仿佛柔和起来而且富有生命的。

在南北朝的陶瓷器和其他日用工具方面，我们也有了大批的新的出土物。

隋、唐时代的陶瓷器，也有动人的新的发现。在四川、湖南、福建、广东、河南各省，都发现新的窑址，我国的瓷器史，其渊源的悠久是完全未为从前的研究者所明了的。有了今天的新的实物证据，崭新的瓷器史是可以写得出的。

唐俑是十分显赫而熟悉的艺术品。但像咸阳底张湾出土的游山群俑，人物极小，而形态极为生动的；咸阳出土的大俑，特别是俯拜在地的那一个，西安出土的带有蓝彩釉的女坐俑；福建出土的十二辰俑；北京出土的石雕的十二辰俑等，都是过去很少见的杰出的东西。

咸阳底张湾村唐墓所出的壁画是惊人的优秀的作品。唐代的绘画卷轴，存世的寥寥，屈指可数，吴道子等大家所作的壁画，

早已烟消云散，片堵不存；所可作为研究的依据的，只有敦煌千佛洞的壁画而已。现在把咸阳出土的这些壁画增加进去，为唐代绘画史增添了不少生气。作者虽不署名，但其笔触是纯熟而高明的，能够以少许的勾抹，深刻的表现出人物的神情和姿态出来。

宋代的文物，向来很少见，除了巨鹿的震动一时的遗物出土，和传世的瓷器、绘画、刻本书之外，大批的接触到他们，却是最近几年的事。我们不曾见过宋俑，几乎要作出“宋代无俑论”。但四川广汉出土的三彩俑，杭州老和山出土的木俑，有力的提出了宋代有俑论的证据。广汉出土的一批三彩陶俑是很重要的，有武士俑，有跪拜俑，有书生俑等等，但也有形象特殊的俑，像脚上生有人头的俑，一个身子的两头各有一个人头的俑（两头俑在南京的南唐二主陵也曾出土过）等，似是神话的人物，而至今还未能有解释的。老和山的木俑，出土的共有二十六个，那雕刻的手法是十分高明的。没有动多少刀，便能把人物的神态完全体现出来。

就在壁画里，也还爱运用一部分雕刻的功夫。河南禹县白沙宋墓所出的壁画，其主人翁的夫妇对坐饮酒的一幅，人物和桌椅用具，就是用浮雕表现出来的。其他地方我们也曾见到过，在彩绘的建筑里，那窗户是雕刻的；或者画着两扇半掩着的门，门里露出一个女子的半身，那女子有时是雕刻出来的。

在宋墓里还出土不少各式各样的瓷器、漆器、铜镜等等。小型的瓷器，模拟着种种的日用品，像盘、碗、粪箕等等。也还有用青田石一类的石料，雕刻着小型的日用品以及人物像的。

元代的俑，在山东济南东郊祝店凤凰岗出土了一部分。有二个立像，都是深目高鼻，大概是元代的色目人。但出土得最多的是西安南郊。在那里发现一整套的元代的男女立俑和骑马俑。那

些俑是深黑色的，面貌很丰腴，女子的脸部仿佛都浮现着甜蜜的微笑。马俑的制作显得拙笨些，比之唐代的马俑来，缺乏的恰是生动活跃的姿态。

明代的马俑也继承了元代的作风。那马的四条腿，老是显得过分的短而臃肿。在人俑方面还能表现出当时的社会生活情况来。像上海博物馆所陈列的北京近郊出土的那一整套的明俑，第二批还不曾遇到过。但在北京董四墓村明代妃嫔墓里出土的金珠镶嵌的首饰——特别是凤冠的残存部分——纯金或镀金的器皿等，那手工艺是精致的，而像这一类精工的属于珍宝性质的首饰、器皿，历代古墓里也都有，但绝大多数都不被当作文物而仅视为有金钱价值的珠宝而加以处理了。明墓里的这批珠宝、金器能够被保存着，完全是依赖了全国解放以来的新的政治觉悟和对历代文物的新的认识。

以上只是选择了比较突出的，最可注意的各个时代的文物，作些简要的介绍。其实，对于每一个专家，每一个艺术家，其所要注意的，所要作为研究对象的东西是举之不尽的。这还只是表示了这四年以来——有的地区还只是一年以来——各地区在基本建设工程中出土的东西，也还不能包括全部，只是在几百件取来一件陈列出而已，凡不在工程地区出土的东西，大多数都还不曾包括在内。这只是一个开端。但这是如何不平凡的伟大的一个开端啊!

跟随着国家的社会主义工业化的逐年进展，在全国范围内的考古事业将会有多么弘伟而艰巨的规模啊。我相信，每一年都将会有很多很多的新资料，新的有关文化上、科学上、艺术上的资料，新的未之前见的古代人民的弘伟、优秀的创作品出土，而每一年举行这么一次全国性的出土文物展览，也不会显得过多的。

这个展览会给各部门的专家们以无限的兴奋，以很多的新的实物的资料和例证，丰富了、充实了，甚至会改变了他们的研究前途，同时也会给我们的艺术创作家们以多么大的兴奋。他们将会从这个广大、深厚、繁赜、优秀的前代的创作里吸取着大量的养料而滋养着自己的创作的。至于美术工艺和手工艺的制作者，包括陶瓷、纺织、日用品的制造者、设计者在内，他们将会如何的直接取材于这些新的实物资料而推陈出新，或发扬光大之，那更不用说了。

我们的科学史，我们的艺术史，都是不平凡的。过去曾经是“数典忘祖”，原因之一是资料的缺乏。今天在全国考古工作者们的努力之下，资料是一天天的累积得多，累积得更多了。我们的科学史、艺术史将会有怎样光芒四射的光彩的新的篇页和新的论证啊!

考古工作者们的前途是充满了无限的光明的，其任务也是十分的重大艰巨的。他们首先必须迅速的壮大、充实自己的队伍，才能适应日益规模弘大起来的基本建设工程的需要，而成为国家的社会主义工业建设的先遣队之一。同时，凡一切和基本建设工程有关的机构和工作人员，特别是工人们，也必须重视地下的文物宝库，而处处采取不毁坏任何一件文物的谨慎小心的态度。认识明白：凡一切地下文物都是属于人民的国家的公共财产，毁损了它，就是毁损了国家的公共财产；要时时和考古工作人员发生密切的联系，如有发现，一定要向他们报告。考古工作人员们和工人群众必须密切的联系着、配合着，乃至还会有具体的组织产生的。他们必须依靠群众，才能做好这个艰巨的工作。只要工人群众有了爱护文物的观念，和初步的掌握了有关地下文物的知识，那个力量便会是无限量的巨大。

共同做好保存、保护地下文物的工作，不仅为了保存、保护

昨天和前天的文化、艺术遗产，而是为了发展今天和明天的文化、艺术，其意义和作用是很重大的。

1954年7月29日写

（原载《文物参考资料》1954年第9期）

考古事业的成就和今后努力的方向

（考古工作会议上的报告）

光明烂灿的社会主义的文化，是继承了人类所有的最好与值得存留下来的文化遗产而吸取融化，成为自己文化的一部分的。远在第一、二次国内革命战争时期和抗日战争时期，中国共产党就做了不少保护中国古代文化、科学实物资料的工作。在某些敌后解放区里还建立了保护文物古迹的机构。八路军怎样保护山西赵城县的金刻藏经的事迹已经成为人民所熟知的故事。自从中华人民共和国成立之后，在文化部里就设立了一个文物局，为中央一级的保护古代文物古迹的专责机关。在1950年内，中央人民政府政务院就陆续颁布了一系列的保护革命的、历史的、艺术的文物的法令。各个省、市，为了贯彻执行法令，都前后成立了好些文物管理机构，主要的是各省、市的文物管理委员会，做了不少保护、收集和鉴定的工作，有了一定的成绩。但领导关系不明确，组织和工作的范围也不一致，影响了事业的进展。到了1951年5月之后，方才逐渐的统一起来，领导也加强了。同时，

中国科学院的考古研究所，也逐步的壮大起来，能够负起指导全国范围的考古发掘工作和培养干部的事业。北京大学历史学系的考古专业成立了，文化部、中国科学院和北京大学合办的考古人员训练班也从1953年起，每年举办一期，由各省、市抽调干部参加学习。除了学习文物政策、法令之外，主要的课程为文物知识和田野考古工作。结业之后，就可以从事于一般的田野发掘工作了。第一期毕业七十一人，第二期一百人，第三期一百零一人，第四期六十九人，一共毕业了三百四十一人，除了考古研究所的研究、技术人员之外，这三百四十一人便是散布全国范围的考古发掘工作的主要力量了。这三百四十一人绝大部分都在省、市文管会里工作，成为各省、市的主要的考古事业的业务干部，少数在各省、市博物馆或博物馆筹备处工作，那些博物馆也做着些考古发掘工作。

随着国家大规模的建设事业的发展，考古事业也得到了空前的发展。“地下博物馆”的大门纷纷的被打开。所要发掘清理的古墓不是三两个或十多个，而是数百个，数千个乃至数万个。所有考古干部的力量都动员起来了。成绩是大有可观。自从1951年夏季治淮工程开始，接三连四的大规模的水利工程、铁路、公路工程乃至各项基本建设工程都在进行着。1952年在郑州、长沙、洛阳等地的城市建设工程里，就发现了广大的古代的文化遗址和大量的古墓葬，获得了空前未有的收获。1953年起的社会主义工业化的伟大事业开始了，156项的重工业建设全面展开，我们的考古工作队便走在工程队的前面，配合着基建的需要，首先从事于地下的古墓葬，古文化遗址的清理工作。同年10月间，政务院颁布了“关于在基本建设工程中保护历史及革命文物的指示”，明确地指示着在基本建设工程中保护文物的必要措施。文化部、中国科学院和各个工业部门共同负起了这个在基本建设工

程中保证文物不遭受到破坏与损失的重要任务。这指示是必要的，也是及时的。由于中国科学院考古研究所和文化部所属的各省、市的文化局、文管会和博物馆的工作人员们的努力与各个工业部门的合作，每个重要的工程，在事前都做了钻探和规划工作，所以，一般地都能够完成任务，没有出过什么很大的偏差，古代的和革命的文物遭受到破坏和损失的也很少。但因为某些地方的工作干部业务水平不高，旧的作风还遗留着，在发掘清理工作里，除收集一些重要文物外，发掘记录做得十分不够，甚至完全缺少。因之，必须提高业务水平，保证工作质量。又因为大规模的基本建设工程开始之后，考古人员的力量感到远远地不能应付需要，任务和力量的距离一天天的大起来。1955 年，文化部作出了“重点保护”、“重点发掘”的方针，决定保留不妨碍工程安全与工程进行中不致遭受破坏或损失的古墓葬、古文化遗址，暂时不加以发掘、清理。这是必要的措施，避免力量过于分散，同时，也不使发掘、清理工作，因赶工而粗制滥造，质量低劣。

约略地统计了一下，根据已有的初步材料，这六年以来，从各省、市的古墓葬，古文化遗址里所获得的出土物，共计二十一万九千二百零一件（零星的陶片等一百几十万件未计算在内，没有送报告来的也未计算在内），诚是洋洋大观。在这些出土物里，最可注意的重要发现，有：

（一）1951 年在成渝铁路工程中，于四川资阳县黄鳝溪发现了第四纪更新统晚期的人头骨化石。这是对中国猿人问题的研究上所增添的重要材料。1954 年春天，山西襄汾县丁村发现了一处广大而遗存物非常丰富的旧石器时代遗址，采获打制石核器二千余件。经过我们初步调查研究，肯定这个丁村遗址乃是周口店和鄂尔多斯以外的另一个非常重要的旧石器遗址。将来经过详细的发掘后，必将会有更多的辉煌的收获的。

（二）新石器时代的遗址更有大量的惊人的发现。在黄河流域几乎到处都可以发现这个时代的遗址。现在所已知的，就已经超过解放以前的数字百倍以上。在几种文化分布的看法上也已经有了很大的改变。不少新的情况的发现，如陕西宝鸡发现的，和考古所在西安半坡发掘的仰韶文化遗存有些彩陶罐的形状和花纹，就是从前未曾见过的一种新类型。此外，值得注意的，有长江中游湖北天门、京山、阳新、鄂城等县发现的相当复杂的类似龙山文化和印纹陶系的遗存以及湖北阳新、鄂城、蕲春和湖南长沙发现的印纹陶器，都是研究新石器时代遗址的新园地。长江下游淮河区青莲岗花厅村和南京阴阳营和秦淮河沿岸的龙山文化遗址的发现，福建闽江流域昙石山印纹陶遗址的发现，都扩大了研究我国新石器时代人类活动范围。

（三）郑州遗址是解放以来遗址中最大的，而且是重要的发现。通过这个遗址的发掘，我们进一步的明确了龙山文化与商代文化的关系。由于骨器、铜器等制作工场遗址的发现，说明了殷商时代的生产力的如何突飞猛进地发展着。从铸铜的设备来看，我们可以相信，商代使用这种合金青铜，已经到了非常成熟的阶段。由于这个遗址的发掘，我们对商代文化的分期有了更明确的轮廓。我们是在安阳殷墟之外，又找到一个三千五百年前的商代的重要遗址。刻字骨的发现使我们对于这个遗址的发掘，有了更大的希望的收获。

（四）西安、洛阳等地西周墓葬的发掘，江苏丹徒以及热河凌源西周铜器的出土，是对于西周史料的重要补充。安徽寿县和山西长治等地的大批春秋战国时代铜器的发现，是研究当时蔡、燕诸国历史、文化的重要资料。而同时，也证明了这一个不平凡的时代，与中国诗歌和散文的高度成就的同时，生产技术和社会经济飞跃前进的情况。热河隆兴铁范的发现，和辉县、长沙、鞍

山各处战国时铁制农具出土说明了生产工具的改革，引起了生产力的发达，生产量的激增，因而，交通发达，商业繁荣，把中国的社会面貌引到了一个新的阶段。这是最可供研究的珍贵的资料。长沙古墓葬发掘中丰富多彩的收获，使我们知道《离骚》、《九歌》的时代，南中国的文化是有其特色和优良的传统的。

（五）两汉三国的墓葬在全国各地基建工程中普遍发现。在广东、广西、云南以及东北各地都发现了大量汉墓。这就说明了汉代的政治、经济势力所及的范围的广大，同时，也就说明了在物质文化方面，汉代继承了战国和秦国之后，有了怎样巨大的发展。郑州的无盖空心砖墓，以及洛阳烧沟和其他各地的汉墓的发掘，对汉代的社会的物质文化的面貌有了更全面的认识。而辽阳、望都、梁山等汉墓壁画的发现，四川汉墓的画像砖、画像石乃至山东沂南汉墓的画像石的出土，不仅使我们对汉代社会生活更为熟悉，而且在中国美术史上增添多少美丽动人的新篇页。而四川的马俑、辉县的兽俑、广州文登的漆器与房屋模型、洛阳的彩画陶器都是十分生动、优秀的作品，代表了汉代建筑与工艺美术的进步的具体例证。

（六）河北曲阳和四川成都发掘出来大批的北朝和南朝的造像，特别是南朝造像的大量出现，为研究中国雕刻史的专家们提供了大量的未之前见的重要资料。洛阳、广州许多晋墓的发现，反映了东西晋的两个社会情况的对比。南京、宜兴、杭州墓葬中出土的许多瓷器，表现了中国陶瓷工业在这时代正欣欣向荣地飞跃前进。

（七）西安、洛阳的隋、唐墓中出土的壁画和陶俑，使已经十分丰富的隋唐文物，更为辉煌灿烂。西安唐墓的壁画，在中国绘画史上将是一种无比重要的研究对象。

（八）经过南唐二主陵和白沙宋墓的发掘，首先是在建筑艺

术上，丰富了我们对五代到宋这一时代仿木结构及彩画方式等知识。同时，那些陶俑，使我们和仅存于世的周昉的仕女对照起来，有了新的认识。河南、山西、陕西、浙江、江西、广东、福建等数十处古代窑址的发现，和所获得的遗存的丰富与多样性，说明了宋代瓷器的生产技术是如何的进步，其生产量是如何的大量激增。在沿海地区的古窑址和其遗存物的出现，还证明了许多各式各样的宋瓷在东南亚和印度各地被发掘出来的来源所自。中国陶瓷史有了太大的收获，是不能不全部改写的了。

（九）鞍山陶官屯金元村落遗址，发现了比较完整的遗存，成为研究十二世纪到十四世纪东北农民生活的最有意义的材料。西安湖广区园元墓和山东济南市祝店凤凰岗元墓出土的陶俑，又为我们的美术史提供了最好实物例证。北京董四墓村的明代妃嫔墓与南京西善村内官金英墓的发掘，在大量的明墓里是比较有显著的收获的。最不容易保存的日用品和首饰的出土，说明了那个时代工艺美术的发展情况的一斑。

（十）在云南晋宁出土的汉代一个女酋长墓的遗物，贵州盘县等地出土的新石器时代的遗存物，以及我们在新疆维吾尔自治区的调查所得，内蒙古自治区的许多发现，也都证明了在很古老的时候，我们的少数民族文化也正像汉民族一样地在发射着灿烂的金光。

在这里不能一一的叙述所有一切的在各地的重要发现。通过那些发现，可以证明，在所有那二十多万件古代遗存的文物，一百多万件的陶片，在对中国历代的物质文化史和历史、艺术、科学的研究上，提供出来的是多么重要的和多么丰富的材料，是取之不尽，用之不竭的一个研究的源泉。大量的地下博物馆的大门既然被打开了，就得充分地利用他们。但这些还只是一个开端，一个令人兴奋的伟大的开端。不知道将还会有多少惊人的、动人

的收获在等待着我们去取得呢!

为了要更好地做我们的工作，为了要和全国人民、全国学术界一同努力地进行社会主义的建设事业，我们今后必须：

（一）纯洁我们的队伍、加强自我改造、彻底地批判存在于考古工作中的资产阶级思想。

在考古工作队伍里，不可怀疑地百分之九十几以上是纯洁的。但如果说，没有极少数的坏分子暗藏在里面，那是不可容忍的麻痹大意。所以，纯洁我们的队伍是有必要的，知识分子的自我改造也是必要的。知识分子和工农联盟为建设社会主义社会的基干。如果知识分子还是一脑子的资产阶级的腐朽思想，如何能够和工、农阶级在一道从事社会主义建设事业呢？在考古工作人员里，腐朽的资产阶级思想不能说已经彻底肃清，而且，还应该说，是严重地存在着。内部闹不团结，有宗派主义，和群众关系搞不好，在工作中有挖宝思想，把持材料，自己不研究，也不让别人研究，浓厚地存在着分散主义，地方主义，要一举成名，要名利双收，功臣自居骄傲自满，却没有研究如何把中央的政策、法令如何贯彻执行。这些，不是资产阶级的思想在作怪是什么！要知道，发现了重要的古墓葬、古文化遗址，乃是应该感谢我们老祖宗们遗留下来的好财产，如何能够自己居功。还有，我们的考古学，除了继承了宋代以来的金石学传统之外，主要是从欧美搬过来的资产阶级的考古学。存在的资产阶级思想是严重的。在工作上就充分地随时随地地表现出这种资产阶级思想的侵蚀。我们必须彻底的批判并肃清它，才能做好工作。如何才能够批判并肃清资产阶级的腐朽思想呢？当然是只有加紧学习马克思、列宁主义的一条路。考古学是研究人类物质文化的科学，更必须以辩证唯物主义和历史唯物主义为基础。方向偏差了一点，效果就会大为不同。

（二）加强学术研究工作，为在十二年内赶上世界考古学水平的目标而努力。大量培养新生力量。

不可否认，我们的考古工作人员在学术研究上是落后的。大批的考古工作人员距离“专家”的称号还很远。必须加紧学习，学习外国的先进经验，学习世界上最新的科学。随着原子学的发展，考古学上应用同位素的时代也到来了。我们必须在这十二年之内赶上世界水平。而大量地培养新生力量更是关键性的问题，必须抓紧地办到、办好。

（三）做好配合国家社会主义工、农业建设的文物清理工作。

我们考古工作在这几年来配合基本建设工程中，获得了一定的成就，也有了相当好的经验。但工作中存在着的缺点还很多，首先是，应该走在工程队之前的，却常常落在后边，不能好好地配合工程进度，陷于被动，在文物保护工作上打了很大的折扣。现在，农业合作化的高潮到来了，考古工作的责任是更大、更重了。我们必须扩大队伍，学习工人阶级的忘我的工作精神来配合工业建设的发展。同时，在全国农业合作化的迅速发展之下，挖井、开沟，修路取肥，建屋开荒等等建设事业，已到处展开。如何在这个全国范围内的农业合作化运动里做好保护古墓葬、古文化遗址的工作，是全国考古工作者们所不能避免的重大责任。要想办法来迎接这个崭新的空前的大局面!

（四）密切联系群众，运用群众的力量，做好考古工作。在过去考古工作者惯于“孤军作战”，不知道联系群众，运用群众力量，甚至还存在着浓厚的资产阶级思想，看不起群众。这是必须彻底改造过来的。我们应该密切地和群众联系，结合群众的力量，和群众在一道，做好考古工作。只靠着几百个人，甚至几千、几万个人的力量，如何能在全国范围内做好工作呢？如果不结合六亿的工农群众，工作一定做不好。只要群众树立了保护文

物的观念，那么考古工作必定会做好。不是有许多重要的发现是依靠工、农群众来报告的么？这是必须抓住的关键性的问题，依靠群众。

（五）做好少数民族地区的考古工作，培养少数民族的考古工作干部。

少数民族有这个要求，我们必须满足这个要求。从今年就开始，计划如何在少数民族地区展开考古工作，并和中央民族学院联系，如何培养少数民族的考古工作干部。

同志们，考古工作的阵地是广阔的，是远大的。我们只要努力工作，依靠群众，运用马克思列宁主义的武器，学习其他国家的先进经验，我们就会有光明灿烂的前途。“专家”的光荣称号，不是轻易能够得到的。全心全意为人民服务，为建设社会主义社会，为赶上世界学术水平而努力，方不愧作为这个时代的“中国专家”。

（原载《考古通讯》1956年2月号）

博物馆事业应该为科学研究服务

（全国博物馆工作会议开幕辞·提纲）

一 在改进和发展中的博物馆事业

中国博物馆事业的历史并不太久。最早的公共博物馆，除了帝国主义者们在沿海地区所办的几个之外，要算是张謇他们办的南通博物苑了。继之，是1912年成立的北京古物陈列所。到1949年10月1日中华人民共和国成立之前，全国所有的博物馆实在屈指可数，不仅在数量上太少，在质量上也太差，是古董铺子，也是杂货摊子，参观的人少得可怜。在中华人民共和国成立之后，这样的情况在根本上发生了变化：博物馆的数量急骤地增加了，不仅对旧馆加以改革，同时，并建立若干新馆。博物馆的性质、方针和任务明确了，不再是老古董的保管所，而是向广大人民进行爱国主义与社会主义思想教育和提高科学文化水平的机构了。现在，全国已有五十座比较大的博物馆。每天平均参观的人数，就故宫博物院而论就有五千人。在星期天或节日，往往在

一天里就有一万人到四万人进入这个整个古城似的大博物院去。我们应该肯定过去几年来博物馆工作者们的努力和成绩，但我们不能满足于已有的成就。和其他的文化、科学、经济事业一样，我国博物馆事业也是远远地落后于世界上许多先进国家的。博物馆有很多的缺点，特别是为科学研究服务的工作没有做好，甚至，其本身的科学研究工作也还没有很好的展开。藏品的鉴定工作、修整工作、保管工作和陈列工作，都存在着非科学的态度与方法。我们必须迎头赶上世界水平，尽快地展开为科学研究服务的事业。

二　怎样地为科学研究服务

第一、要对博物馆里的藏品，建立正确的鉴定制度，分别真伪，并对考古发掘品加以科学的整理，做到任何一件藏品都成为可靠的科学研究的依据与基础。

第二、要联系群众展开搜集和考古发掘工作，使博物馆的藏品日益丰富起来，使能供给科学研究者以更多的研究资料。在这方面，上海博物馆参加在废铜里搜集古铜器的经验和南京博物院的考古发掘工作是值得推广的。

第三、要有健全的保管制度和科学的陈列方法，使地上的或从地下发掘出来的藏品，能够得到更好的更科学的保护，能够很好地供给初级的学生们学习资料和高级专家们研究资料。要从长远打算，不要粗暴，更不可因保管、保护不善而招致任何损失。

第四、要尽量给学校的学生们、广大的群众们及专家们以参观、参考的便利，并把介绍、解释、宣传工作作为经常性的工作。不要怕麻烦。要主动、要负责。除了不能时时暴露或开阖的最珍贵的古文物之外，应该充分地公开各种重要的藏品。

第五、要尽量供给学校、研究机构和专家们以藏品的照片、拓片、复制品（模型）或各种记录性的文件。在这一方面，北京历史博物馆的经验是值得推广的。

第六、要成立学术委员会，延聘馆内外的专家们，特别是延聘所在地的学校教师和研究机构、产业部门里的研究人员们组织之。经常要和各部门联系，不能采取关门主义，被动作战。

更重要的是，博物馆应该为工业建设部门的研究事业做出更大的贡献。例如：冶金、陶瓷、造纸、建筑、纺织、农业、药物等等，我们都可以在博物馆里得到重要的资料。又像电影事业和戏剧工作者们，在研究古代的服装和器具的时候，也要取得博物馆的支援。

三　目前的几个问题

第一、集中和分散问题。以中国之大，不宜过分集中。除了特别重要的国宝性文物之外，一般地应该分散各地，保存其地方性，并发挥每个博物馆的积极性与创造性。让地方博物馆有更大的“自治权”。中央不要抓得太紧，抠得太死。譬如，考古发掘工作，对有条件的馆，根据“条例”应该鼓励其积极进行。又像出版刊物、图录，也应该加以鼓励。不过，必须纳入整个国家文化出版规划之内，要有必要的鉴定、审阅制度，以免造成错误和损失。同时，对于各地方馆的规模和计划，也只要有个大体的轮廓就可以了，不要在全国强求划一，而且也不可能划一。因地制宜，要切合地方实情。

第二、学术上要大力提倡自由讨论，做到“百家争鸣”。对学术问题，反对行政性的干涉，反对用行政命令来解决思想问题，在博物馆本身也应该如此。科学研究是要反复讨论的，是要

艰苦的不怕失败的反复研究的。鼓励学者们的研究和写作，包括博物馆里的工作人员们在内，要给以研究的时间。

第三、在地志博物馆方面，要防止狭隘的地方观念，过分强调地方上的人物，好像通志馆的具体化或先贤祠似的。必须归纳到，并体会到在全国范围内的历史发展而把地方经济文化的发展恰当地而又突出地表现出来。在少数民族地区，尤要学习民族政策，一方面要坚决反对大汉族主义，要表现少数民族在中华民族的大家庭里所作的贡献和其特殊的风俗、习惯、信仰和生产，另一方面，也要防止狭隘的民族主义。

第四、学习先进国家的经验。在陈列方面，保管方面，修整方面，都应该尽量的吸取其先进经验。特别在博物馆的科学研究工作方面以及为科学研究服务方面，尤其应该充分的介绍，但必须切合我国当前的实际情况，不要简单搬用。不过，民族的优秀传统的经验，特别在古器物的修整方面，应该继承下来，并加以研究、发扬。

第五、集体领导问题。对各项重要问题必须通过领导机构的集体讨论才能决定，要集体领导，要依靠群众。如何做好为科学研究服务的工作，更应该好好地想想，好好地订出计划，好好地反复讨论、研究。这些都是需要集体的智慧和共同的考虑的。要集体领导和个人负责相结合。

以上的意见和问题，都只是就我自己所想到的而谈。请大家尽量地展开批评和讨论。

（原载《文物参考资料》1956年第6期）

全国博物馆工作会议总结报告

（提　纲）

一　会议的收获

在这一次全国博物馆工作会议里，初步检查了博物馆过去的工作。应该肯定各博物馆过去的成绩，它们在基础差，干部缺乏经验，人力、物力、设备、条件有限的情况下，做了很多工作，配合了国家经济建设，对广大人民群众进行了爱国主义和社会主义的思想教育，普及了科学文化知识。所以会有这些成绩，首先应该说是全体博物馆工作同志们艰苦奋斗的结果，同时，也和地方领导同志们的重视博物馆事业分不开。他们是那样热情地支援博物馆事业，解决了博物馆工作者们的物质上和精神上的许多困难。这次也检查出不少存在着的缺点。这些缺点，主要是由于文化部对于博物馆工作重视不够，同时，对于管理博物馆事业也限于一般号召，缺少具体措施和具体帮助也是重要原因之一。随着社会主义文化事业的前进，博物馆应该有更大的作用，博物馆应

该负起向人民群众进行社会主义思想教育、普及科学知识的责任。因之，有更进一步加强博物馆工作的必要。在这几天里，我们听了王冶秋局长的报告和夏衍副部长的政治报告，学习了苏联先进经验，交流了我国博物馆的工作经验，尤其是苏联爱米塔什博物馆东方部主任克列切朵娃同志和社会文化事业管理局的苏联专家雷达亚同志在会议上介绍了苏联博物馆的科学研究工作，又为我们解答了所提出的问题，对我们有很大的启发。很多代表在小组讨论中对博物馆事业的发展提出了许多有益的建议。在这一次全国博物馆工作会议中，我们是有收获的。主要的收获是些什么呢?

第一：我们明确了博物馆是一国最高的文化艺术成就的最具体的表现；也明确了博物馆是广大的人民群众的求知之门。我们只要看每一个博物馆门前或在每一次展览的开放时期内，观众都是那么拥挤，那么踊耀去参观，就知道博物馆的宣传教育作用有多么大了。同时也更明确了博物馆的基本性质——博物馆是“科学研究机关”、“文化教育机关”、“物质文化与精神文化遗存和自然标本的主要收藏所”，和基本任务——为科学研究服务，为广大人民服务，看清了博物馆的发展方向和前途，明确了为了更好地完成博物馆的光荣任务必须加强博物馆的科学研究工作，把博物馆的各项业务工作逐步地建立在科学研究基础之上，批判了把科学研究神秘化的“高不可攀”的看法，明确了博物馆进行科学研究必须首先掌握马克思列宁主义，必须与业务相结合，同时要根据各个博物馆不同基础与每个人的不同条件，实事求是地从“现有水平出发”、“循序渐进”地进行科学研究。

第二：通过会议上和会后的接触，使中央和地方，行政领导和博物馆工作的同志们，各地博物馆和博物馆之间互相了解情况，关系密切了，并加强了团结。故宫博物院吴仲 超院长建议

学习罗马尼亚的经验，由中央博物馆或条件好的博物馆全面地帮助地方博物馆布置陈列。东北博物馆及福建、广东等地代表都提出来完全拥护中央对藏品作合理的集中与分配，“决不留恋”现有藏品。

第三：通过经验交流与苏联先进经验介绍，业务水平也有所提高，有的代表说：“这次会议明确了一些方针原则，也学习了一些具体东西。”

第四：发挥了博物馆工作人员们的积极性、创造性，为在博物馆事业中开展社会主义竞赛运动创造了条件。

总之，这次会议开得比较成功，会议进行情形是健康的，代表的精神一直很饱满、很热烈，代表们都在考虑今后如何贯彻会议精神，把博物馆工作做好。

但是，这次会议也有不少缺点，主要是：问题解决得不够具体，大会的工作同志在会议工作中，多半陷于事务主义，和各位代表会下接触少，因此有些代表带来的问题没能“畅所欲言”。准备工作前松后紧，开会前突击，以致文件、资料没能及时地全部印发给每位代表。在文娱生活方面也照顾不够等。特别是关于博物馆的科学研究工作里所发现的许多问题，没能展开科学辩论。希望在济南继续开会的时候，有时间能够展开几次科学辩论。

二　谈谈几个问题

在小组讨论和大会发言中，有些代表提出了一些问题，反映了一些情况，为了使一些主要问题进一步明确起来，着重下列几个问题再谈一谈，供大家研究参考，同时对大家最关心的一些问题交代一下。

（一）关于博物馆的基本性质问题。

在小组讨论中，有的代表提出："科学研究"、"文化教育"、"收藏物质文化与精神文化遗存和自然标本"究竟哪一方面更重要？有的代表建议把"文化教育"放在前面，有的代表建议把"收藏物质文化与精神文化遗存"放在前面，还有的代表怕强调科学研究会影响"文化教育工作"，有的代表提出："科学研究与业务工作有矛盾。"主要原因是对博物馆的科学研究、文化教育与征集保藏文物标本三方面的不可分割的辩证关系了解不够。应该说三方面同样重要，削弱了哪一方面，都会使工作受到损失。博物馆的性质特点就是由于同时具备这样三种性质。博物馆的科学研究，就在于博物馆的科学研究不能离开它的文化教育工作和收藏文物、标本工作。而且，在采访、搜集、考古发掘的工作里，在整理、鉴定、庋藏、保管的工作里，在陈列、说明的工作里，哪一个工作是不需要科学研究的？而科学研究保证了文化教育工作的质量。没有文物、标本则博物馆根本无法进行文化教育工作。古语云："深入浅出"，不深入如何能够浅出呢？有的代表提出各个博物馆的基础条件不同，工作重点也不应一样。有些馆应该首先办好陈列、展览；有的馆应该立即征集文物标本。这是各个博物馆不同条件、不同时期的工作重点问题，不要和博物馆的基本性质混淆起来。

（二）关于博物馆的基本任务问题。

博物馆的基本任务是为科学研究服务，为广大人民群众服务。二者是统一的，有着提高与普及的辩证关系，提高了广大人民群众的思想水平和科学文化水平也是为科学研究服务，而且向科学进军不只是少数专家的事，需要有广泛的群众基础。为科学研究服务也是为了长远的人民利益服务。任何博物馆不论为科学研究服务，为广大人民群众服务，都需要搞好本身的征集、保

管、陈列、群众工作……。另一方面由于各博物馆的基础条件各不相同，各地区需要不同，各博物馆的主要任务应该有所不同，或者把重点放在“为科学研究服务”方面为主，或者把重点放在“为广大人民群众服务”方面。但决不是说，做了这件事就忘了那件事。

三　关于博物馆事业远景规划问题

博物馆事业努力的目标是要求在质量上接近世界先进水平。博物馆事业十二年的基本任务同样是为科学研究服务，为广大人民群众服务。中国历史悠久、地大物博、人口众多，因此发展博物馆应该多样化，每个博物馆都应该因地制宜有自己的特点，不能强求一律。每个地方都需要选择确定重点发展的博物馆。各地方博物馆的性质方针任务不明确的，应组织馆内外有关专家研究提出，既要考虑当前基础，也要考虑将来可以创造的条件，然后由当地党和政府领导机关批准。重要的博物馆的性质方针任务由地方提出方案后报中央批准。应该发挥各地方发展博物馆的积极性和创造性。地方根据需要与可能，办好多种多样的博物馆。

发展博物馆事业还应该有适当的分工，要依靠其他系统（科学院和各产业部门）筹办博物馆的积极性。文化部系统主要发展公共性（对全民服务的）的博物馆，我们要推动专业部门筹办工业博物馆、农业博物馆、技术博物馆……。争取把博物馆的科学研究规划列入地方的科学研究规划中。

博物馆事业十二年远景规划只要求明确远景、方向、目标，七年规划应具体一些，两年规划应再具体一些。

四　关于加强博物馆科学研究问题

有的代表怕强调“科学研究”削弱了“文化教育工作”，有的代表提出来各个博物馆基础、条件不同，有些馆主要任务是征集，或者主要任务是举办陈列、展览，因此考虑是否一律强调科学研究。这又是把科学研究和博物馆业务对立起来了。这次会议所以提出“加强科学研究”，正是要解决博物馆实际存在的主要问题和为了更好的完成博物馆今后任务提出的。提出的目的是为了把各项业务工作逐步建立在科学研究基础之上，也就是为了加强文化教育工作和征集保管工作等。应该在业务基础上搞好科学研究工作，同时，也应该在科学研究基础上改进并搞好博物馆的业务。

五　加强领导，调动一切积极因素办好博物馆

祖国的社会主义建设突飞猛进，农业的半社会主义合作化今年已经基本完成，北京等大城市今年已经进入了社会主义改造的高潮。广大人民群众迫切需要爱国主义与社会主义的思想教育，迫切需要提高科学文化水平。博物馆是向科学进军不可缺少的条件，也是思想战线上的重要武器之一，博物馆事业应该适应这一新的形势发展的需要。

最近毛主席指示：调动一切积极因素来建设社会主义，变消极因素为积极力量。一年来农业合作化、手工业合作化和资本主义工商业的改造所以取得了出人意料的飞跃发展，就是由于把这些方面的积极因素调动起来了，潜在力量挖掘出来了。天津市人民科学馆训练干部有成绩，也是如此。代表们在讨论和发言中所

提出的许多建议，就是利用积极因素和挖掘潜在力量的问题。例如：上海市文化局的代表提出派博物馆干部到中央革命博物馆、北京历史博物馆、鲁迅纪念馆帮助工作，借以实习；江苏省博物馆的代表要求中央革命博物馆到江苏去征集有关新四军的革命文物，派人参加共同工作，互相学习；江西省博物馆的代表认为天津市人民科学馆训练干部的办法，自己也有些条件可以作而过去没有作。此外，有些代表还建议选择条件较好的博物馆作为某一地区的重点馆来帮助附近其他博物馆；组织博物馆专家巡回帮助没有专家的博物馆鉴定藏品和要处理的非文物。河北省根据保定市具体情况（没有大学）计划组织中学校的历史、生物课教员作为博物馆学术委员会成员，帮助博物馆工作。

文化部接受代表们的建议，除了在社会文化学院筹设博物馆系外，并在今后组织短期的专业性质训练班，经验交流会，地区的小型博物馆专业会议，组织馆际观摩实习，加强视导员的工作，加强苏联有关博物馆书籍的翻译工作，组织中央各博物馆和条件好的博物馆帮助基础和条件较差的博物馆，尤其是兄弟民族地区的博物馆，发挥博物馆的母机作用。希望各个地方各个博物馆大家一齐动员起来。

我们的任务是光荣的，我们的工作是艰巨的，困难也是很多的，只要我们加强领导，发挥群众力量，调动一切积极因素，挖掘一切潜在力量，就可以很好地完成任务，并使中国博物馆事业在不太长的时间里接近世界先进水平。

（原载1956年6月《文物参考资料》第6期）

宝爱民族遗产　保护文化古物

文化部副部长郑振铎就武当山和龙泉县破坏文物事件发表谈话

文化部副部长郑振铎在1956年12月24日就武当山和龙泉县两起严重破坏珍贵的古文物事件，接见了《文汇报》记者，发表了以下的谈话。

郑振铎说，凡是地面和地下的文物，都是我国人民世世代代的物质文化的遗存和艺术创造的结晶。我们要研究遗产，就有必要把这些优秀的文化遗产保存下来。人民政府极其珍视文化古迹和革命文物、历史、艺术文物，还特地颁布政策法令予以保护，凡是地面和地下的文物都属于全民所有，绝不容许任何人或任何机构随便破坏，任意占有。这些文物大多数是独一无二的，一旦毁掉，就会造成无法挽救的损失。各地在保护文物工作方面，已经渐有成绩，但有些地方还存在着严重破坏文物的行为，武当山和龙泉县就是很突出的事例，实在令人痛心。最近湖北省长阳县古脊椎动物化石被破坏的问题，又是一种例证。长阳县出土的古代人骨和它附属出土的兽类化石，初步证明大约和“北京人”同时，即距今约有五十万年左右，已定名为“长阳人”，学术价值非常重大。当地农业合作社社长发现以后，认为很宝贵，放在办

公室内，但是被两个社员传观时失手落地摔碎。发现“北京人”的科学家裴文中先生特为此事于目前赶赴长阳，将设法把“长阳人”拼拢复原。除地面地下固定的文物而外，流散的文物保护工作也是很重要的，这主要是加强对废铜废纸的清理。上海最近从废纸堆中抢救出明刻本“三峡通志”和康熙刻本的“通州志”两部重要的志书；又从废铜堆中发现康熙五十四年铸造的金钟一口。目前各地用线装书造纸的情况仍然严重，必须从根本上禁止并加紧检选工作，改变毁坏文物的情况。根据政府法令，凡毁坏重要文物者必须依法惩处；凡保护文物有功者也必须加以表扬和奖励。

郑振铎说，为了把文物工作置于国家保护之列，公布“文物保护单位名单”和管理工作，是一项带有根本性的工作。现在已有很多省市陆续公布了文物保护单位名单，但是还有八个省市还没有正式公布，希望尽速完成公布手续；在名单以内的文物当然要坚决保护，在名单以外的也希望进一步调查研究予以补充，把所有应该保护的文物都列入国家保护之列。做好保护文物工作，在人民群众中加强保护文物政策法令的宣传，普及文物知识，也是很重要的任务，希望各地文化部门经常而普遍地认真执行，还希望报纸杂志和其他部门协助我们做好这一工作。保护文物工作必须建立在广大群众的基础之上，单靠文化行政部门和考古工作人员是不够的。

郑振铎最后说，我希望人人能像保护自己的眼睛一样来保护地面和地下的文化宝藏，这不仅仅是为了学习遗产推陈出新的需要，还要为后代子子孙孙保存文化遗产，作为对他们进行爱国爱乡教育的力证。

〔1956 年 12 月 24 日（根据记录稿）〕

党和政府是怎样保护文物的?

(在第一届全国人民代表大会第四次会议上的发言)

各位代表们:

我完全同意周恩来总理的报告和李、薄副总理、董必武院长、张鼎丞检察长、彭真委员长、乌兰夫副总理的报告。

我现在就我所比较熟悉的保护文物工作,作一个报告,证明党和政府是怎样关心于保护地上、地下的古代文物和革命文物以及图书资料的。

有好些右派分子老是若讽若讥的说,党和政府是不保护古代文物的,图书资料是从不加以收集和整理的,古代建筑是听任其塌倒而不加以修整的,甚至说,解放八年来,党和政府对于文物"只有破坏,没有保护"。我对于这些谰言谎语,不能不表示万分的愤怒!如果不是别有用心,戴着古代文物的保护者的面具来进行反党、反社会主义的活动,他们是决不会这样睁着眼睛说瞎话的。

各位代表们是十分关心图书文物的保护工作的。让我们回想起解放前的那个黑暗时代,那个帝国主义者们勾结了反动统治者

怎样地把祖 国的最宝贵的文物盗运出口的辛酸时代吧。到过洛阳龙门的人们都会愤怒的控诉帝国主义者把宾阳洞里最精美的北魏时代的两大幅帝后礼佛图的浮雕凿了下来，盗运到美国去的可鄙可恨的事实。看见一具甜蜜地微笑着的佛头，就会用斧头砍了下来，甚至连一只雕纴得十分秀丽的手，也没有放过了它。许多帝国主义者的博物馆里，私人收藏家里，所陈列着的三代鼎彝、玉器、秦、汉砖瓦、铜镜、南北朝造像，隋唐泥俑和三彩器皿，唐、宋、元、明以来的最精美的绘画、瓷器、家具、装饰品等等，甚至整座的古建筑，哪一件不是明目张胆地被盗运出去的！至于图书资料则偷漏出去的更多了。各省、市的地方志和家谱，在美国国会图书馆收藏得最多。他们为什么要收集中国的这些第一手的原始的资源材料？近代史的资料，他们也罗致得尽可能地多。这些难道不是别有用心，而只是文献资料的收集么？有一个美国人曾经大言道："再过若干年，要研究中国学问的人恐怕非到美国来不可了。"

但他们的幻想并不曾实现，也永远不会实现了！从 1949 年全国解放以来，党和政府就十分重视古代的和革命的文物和图书馆资料的保护工作。（远在 1949 年之前，在抗日战争的最艰苦的年代里，八路军就曾以血和汗抢救了四千多卷的金代刻本的赵城藏出来。山东省解放后，就立即成立了好几处的文物保管委员会。）在中央文化部，成立了文物局，作为负责保护文物的专门机构，在各省、市成立了文物管理委员会，在重点地区，成立了文物工作队和若干研究所（敦煌文物研究所）、保管所等。政务院公布了好几件有关保护文物的法令和决定，根绝了帝国主义者们盗运我国珍贵文物和图书资料出口的道路。从这个时代开始，我们的科学家们和艺术家们才有机会能够看到过去所从来没有机会看到的祖国许多出土的和收集的重要文物和图书资料。

这八年来，随着社会主义改造和社会主义建设，我们的文物工作也有空前的发展。首先是培养干部问题。中国科学院考古研究所，在解放初期，全所只有三十七人，现在已经发展到将近八倍，即二百九十二人。从 1952 年起到 1955 年止，每年都举办一次考古工作人员训练班，抽调各省、市若干干部参加学习，一共训练了三百四十一人。1956 年后，若干省、市（包括新疆维吾尔自治区）也都举办了考古人员训练班或考古人员讲习会。这就保证了考古发掘工作的质量的不断提高。配合了国家大规模的工业建设和农业生产建设，这些考古工作人员，清理了古文化遗址一百六十五处，古墓葬二万七千一百八十七座，获得了除数以百万计的陶片以外的文物三十六万二千零二十六件。这些古文化遗址和古墓葬有许多是十分重要的。像山西襄汾县的丁村和曲沃县的里村西沟两处的旧石器遗址；陕西西安半坡村的新石器时代遗址（现已成为一个新石器时代的博物馆）；三门峡水库范围内发现的西周虢太子墓；河南信阳发现的楚国木椁墓（出土漆器、木器近三百件，铜器近二百件，竹简一百二十多根）；西安、澧西的西周遗址发现的车马坑；云南晋宁发现的汉代铜器、金器等等，一时也举之不尽。在过去，那些发现的文物，都会流散到帝国主义的 国家里的，但如今是完整地、妥善地为我们所保护、保存，并加以整理，予以研究。中国的科学家们，艺术家们是万分兴奋地听到这些重大消息，并且能够很快地就看到这些出土文物的。这不是一个空前的考古工作的大时代么？如果没有党和政府的领导是决不会在短时间内有那么大的成绩的。

关于保护古代建筑和革命纪念建筑方面，党和政府也用了很大的力量，做了很多的工作。这是一个艰巨而费用浩大的事业，但党和政府从来没有在困难面前低过头。在精打细算，不浪费、不铺张的方针下，八年来基本上保护了古代重要的寺庙、宫殿、

城墙、桥梁、石阙、砖塔、木塔等。像长城，山西五台山的唐代建筑南禅寺和佛光寺，河北赵州的大石桥，河北正定的隆兴寺，曲阜的孔庙、孔林，北京的故宫，苏州的好些园林，南京和其他地方的太平天国遗址等等，不仅予以坚决的保护，妥善的保管，而且加以必要的修缮。全国范围内，由中央主持或设计的古建筑共有一百二十四处。瑞金、上海、延安等地的革命纪念建筑物，也都已予以保护和修缮。

关于流传有自，散失在全国各地的文物、图书、资料等，党和政府也用了很大的力量在收集、在整理，单是中央文化部所收集到的珍贵的图书、绘画、铜器、瓷器等等就有十五万五千九百六十八件。在上海在收集到的图书文物的基础上，成立了几个规模很大的图书馆和一个陈列品十分灿烂可观的大博物馆。其他地区的图书馆、博物馆，在八年来也都大大地充实起来了。北京图书馆在八年以来所收集的善本图书，就比解放前三十八年的总和超过了一倍多！解放时，北京图书馆全部藏书只有一百万册左右，现在，已有四百五十万册了！

为了进一步做好文物保护工作，文化部在1956年就通知各地文化部门，从事于文物普查工作。这个工作，动员并组织了各地区的社会力量。在今年这个时候，就有了一个初步的结果。除西藏地区外，全国各省、市所调查并经省、市人民委员会公布的文物保护单位，共为六千七百二十六个，每一个保护单位，都包含有几个或几十个或几百个乃至上万个项目。像在曲阜孔庙这一个“保护单位”项下，就至少包含着二三百个的历代碑碣、汉画像石、汉石人、明清建筑群；还有数以万计的明清档案和衣服及其他日用品等等。

这样的保护工作，有计划、有组织、有方向地大力地进行着，不仅是过去时代所不曾梦想过的，而且也是任何帝国主义或

资本主义国家所不能够实现的。这些活生生的事实，摆在面前，完全足以打垮右派分子所谓“只有破坏，没有保护”的谰言谎语！

当然，在那么地域广大、工作繁复、人力不足的情况下，若干错误和缺点是难于避免的。像在考古发掘工作方面，质量是还不够理想；在保护古建筑方面，还有些不够细致的地方等等。但我们欢迎一切善意的积极的批评和建议。例如，有好些人提出的关于图书的积压和整理问题，我们就想立即进行扫清积压现象，尽快地编目公开，供给专家们的应用。对这些工作我们是要随时检查、随时加以纠正的。同时，在某些地方，个别领导同志，一部分干部和群众，对文物发掘和保护工作的重大意义还认识不足。这是我们工作的缺点。我们应当继续宣传党和政府保护文物的政策，更好地作好保护和整理文物的工作，使它对我国科学研究工作的发展和对广大人民群众的教育，发挥出更大的作用。

（原载1957年7月22日《人民日报》）

为制止美蒋盗运盗卖现存台湾的古文物图书档案、资料告在台湾的文教科学工作者们

在台湾的文教科学工作者们：

我现在在这里带着激动的心情向你们谈话。

你们知道蒋介石卖国集团一贯勾结美帝国主义出卖祖国利益的罪行是罄竹难书的，而且也是多方面的。你们一定十分清楚，在全国解放前蒋介石卖国集团曾盗运到台湾大批古文物、图书、档案、资料。这些重要文物、资料对祖国人民进行科学研究和艺术实践有重大的价值。它们本身的科学价值和艺术价值也是无法以金钱计算的。美帝的合众社也承认："这一批宝物是东方艺术之花，其中有不少是中国古代艺术史上的最宝贵的创作。美元不能衡量其价值，这些都是无价之宝。"安阳、辉县、浚县等地出土的古物三百多箱，连同大批甲骨和发掘记录在内，乃是研究殷周二代历史、文化的瑰宝。故宫博物院的全部精华，铜器、瓷器、书画、玉器、图书、档案、缂丝、漆器等等，包括曾在伦敦

展出的全部展品在内，共有二千九百七十二箱。乃是历代流传有自的最显赫的古代艺术创作和文献资料。在前中央博物院的八百五十二箱古物里，除清宫武英殿、宝蕴楼的旧藏铜器书画之外，还有刻有铭文四百九十九字的重器毛公鼎，和巨鹿、信阳、长沙等地出土的重要古物。前中央图书馆的全部善本书籍凡十三万多册，还有其他各科学文化机构所有的很多文物图书。这些总数在五千箱以上的古文物图书、档案资料，都是中国人民所共有的，所极端珍视的古代文化艺术遗产，是绝对不能容忍有任何的损失、破坏或盗卖的行为的。对其中的一物、一器、一卷、一轴，我们这里都是有案卷可查，有目录可稽考的。任何一器一物一卷一轴的被盗卖、受损坏，中国人民都要追究到底。即使它们被盗运、盗卖到了天涯海角，我们也是必定要全部追回，绝不让其有一器一物一卷一轴的损失的。

美帝国主义的文化特务勾结蒋介石卖国集团以巧取豪夺的各种手段来劫掠我国的古文物图书是一贯的。他们利用各种时机大批大批的盗运到美国。在抗日战争时期他们趁机攫取了五千多部方志，好几千部家谱，还有不少善本图书。那些详细的记载着地方资源和历史文献的图书，供给他们很重要的作为侵略之用的资料。当时美帝国会图书馆的主任曾夸口的说道："要研究中国学问的，恐怕将来都要到美国来"。至于艺术上的杰作，像端方旧藏的西周柉禁（铜器），龙门宾阳洞的著名浮雕《皇帝礼佛图》、《皇后礼佛图》，唐昭陵六骏中的最好的两块石刻，唐阎立本的历代帝王像，宋徽宗摹张萱捣练图，乃至敦煌千佛洞的一部分唐代壁画和塑像，以及其他数之不尽的我国古代艺术家们的辉煌创作，更是在他们的若干博物馆里成为最可夸耀的陈列品了。特别令人发指的是，美帝国主义勾结奸商盗窃龙门《皇帝礼佛图》、《皇后礼佛图》刻石时，唯恐遭到中国人民的反对，竟打成大小

碎片粘对运出。这多么令爱国者痛心。

现在，他们又垂涎到我们存在台湾的古文物图书和档案资料了。据1954年10月新华社消息，前蒋贼驻美“大使”卖国贼胡适在美国进行出卖我国古代艺术珍藏的无耻活动，初步决定把两百件我国古物劫运美国。最近美帝费城博物馆副馆长霍雷斯·杰尼又阴谋以“长期出借”方式，把存台湾的珍贵文物全部劫夺，运往美国。这些消息激起了我国全体文化科学界学者们和全国人民的无比愤怒，坚决反对美帝的文化特务和蒋介石卖国集团的这个罪恶阴谋。我相信，你们在台湾的文化科学工作者们和全体台湾同胞们，一定也会和我们同样感到异常的愤怒，起来坚决反对他们这种无耻的掠夺罪行的。我们决不让他们这种卖国行为得逞！我再在这里郑重声明：所有存在台湾的古文物图书、档案资料，都是中国的国家财产，中国人民决不能允许蒋介石卖国集团有任何盗卖、损坏的行为。被盗卖的一器一物一卷一轴，无论到天涯海角，我们都一定要追回。

在台湾的文教科学工作者们！人民政府对祖国文化遗产是十分重视的。建国之初就颁布了一系列有关文物保护的法令，并在各地设置了专司保护文物的机构。因而使地上地下的文物都得到了妥善的保护。你们知道目前祖国正在进行着伟大的经济建设，随着经济的建设的前进，文化教育事业也有了空前发展。在配合基本建设工程中的考古发掘工作，打开了埋藏在地下的文化宝库。几年来经过科学发掘出来的历史文物达数十万件，并且陈列在各地博物馆里和广大人民群众见面，让人们在这些灿烂的古代文化中更体会到祖 国的伟大和可爱。其中不少珍贵资料都在公开地供给历史家科学家艺术家们研究参考。这说明了也只有在人民的中国，文化科学研究者们才有可能接近这些祖国的文化遗产，从中吸取精华以丰富祖国今天和明天的文化。

台湾的文教科学工作者们！你们或者原住在台湾，或者是抗日战争胜利后到台湾从事文教方面工作的，或者是受到了独夫的欺骗蒙蔽威迫利诱，在全国大陆解放之前，不得已的随着他们而到了台湾。你们在蒋 介石卖国集团的黑暗统治下和台湾的全体同胞们，同样的受苦难，天天处在水深火热之中。我对你们这几年来的不幸遭遇是深表同情的。我想全国人民也会同我一样的关心你们的。

台湾是中国领土不可分割的一部分。解放台湾是全国人民共同一致的意志。现在台湾虽暂时被美帝侵占，但我政府和全国人民有坚决的信心和决心一定要解放台湾。解放台湾是中国的内政，决不容许任何外国的干涉。你们想已读到各民主党派、各人民团体为解放台湾所发表的联合宣言。那道理你们一定是十分明了的。你们只要清楚地认识到恶贯满盈的蒋介石卖国集团的丑恶面目，鼓起为解放台湾而斗争的勇气，你们为祖国效劳的机会是很多的。我政府在解放台湾的时候，对保护国家人民财产，包括保护古文物、图书、档案、资料在内，有功的人是有奖励的。我希望你们要守住自己岗位，好好的看守保护着在台湾的文物、图书、档案、资料，保证它们的安全和完整。起来和全国人民一起坚决制止目前蒋贼勾结美帝盗劫祖国文化遗产的罪恶阴谋。绝不使美帝和蒋匪的阴谋得逞，这样就是为人民服务、为祖国立功。

台湾的文教科学工作者们！祖国正日以千里地飞耀前进着，踵接着伟大经济建设高潮而来的就是文化建设的高潮，祖国人民正殷切地等待着你们回到幸福自由的祖国怀抱。你们在解放台湾的斗争中，担负起保护祖国文化遗产的责任，多多地争取为祖国立功吧！祖国人民欢迎你们在台湾解放后参加祖国的文化建设工作。

（原载《文物参考资料》1955 年第 6 期）

斥美国的所谓“拯救”的谰言！

在美国今年五月六日出版的《时代周刊》里，有一个特辑，名为《中国的艺术，从大陆拯救出来的巨作》，附有很多的插图，尤以古画为重点，其中，有韩干的《牧马图》，无名氏（晚唐或北宋初）的《溪山行旅图》（?）（原题唐·李昭道作），董源的《龙宿郊民图》，易元吉的《猴猫图》，李迪的《风雨归牧图》，梁楷的《泼墨仙人》，米芾的《春山瑞松图》，高克恭的《林蛮烟雨图》，唐寅的《李端端图》，仇英的《桐阴清话图》，还有沈周的山水和吕纪的花鸟。且不说其收入显然的是伪品的，米芾和高克恭的二作证明了作者的缺乏对于艺术品的鉴赏能力与修养，即就其这样地号召着地详细叙述着对于被劫运到台湾去的中国古代艺术品的介绍，就不难看出其别有用心，而且还特别使用着“从大陆拯救出来”的刺激的字样。我们对于《时代周刊》的对于我国的仇视态度和所谓“拯救”的谰言，不能不表示严重的抗议！

《时代周刊》说道：“1949 年 1 月，一艘挂着国民党中国旗帜的轮船，满载珍宝，由南京启碇，顺江东下。另一艘货船则早已越过东海，抵达台湾。这艘轮船担负着历史性的任务——把数世纪来北京故宫博物院和南京中央博物院收藏的艺术珍宝，从中

共手中拯救出来。”我们要严正的说明：蒋介石集团从南京私运到台湾去的各博物院里珍藏的历代艺术品，乃是属于中国人民所有的，他们的私运乃是一种盗窃的行为！凡为他们所盗运到台湾去的古代艺术品以及其他珍贵文物，一草一木都是中华人民共和国的珍贵的公有财产，一丝一毫不能听凭任何人加以处理或毁损。我们早就声明过：对于这些古代艺术品尽保护之责者，就是对人民有功，加以窃盗或毁损将严重地予以惩办。这一大批文物的详细目录，我们都还保存着。除了故宫博物院和南京博物院（即前中央博物院）的收藏品之外，还有前中央研究院历史语言研究所的大批出土文物，南京图书馆的大批善本图书等等。对于它们中间的每一件文物图书，都是中国人民的最可珍贵的文化、艺术遗产。我们每一个中国人都像保护自己的眼珠似的保护着它们。我们相信，它们将必定会完整地全部地归还给它们的主人，中国人民。我们相信，虽有丧心病狂的艺术掮客们要从中取利，计划什么“长期出借”等等的谰言，在台湾的爱国人士们一定会更紧密地完好地保护着它们，以待国家的接受的。

在苏联的今年七月二十一日出版的《星火周刊》上就刊载了一篇文章，反驳美国《时代周刊》的说法。它辞正义严的说道：“不是‘拯救’，是盗窃！”这说明了一切问题。我们敢正告美国政府和那些所谓中国艺术爱好者们：这些被盗运到台湾去的古代艺术品，中国人民是一刻不曾忘记它们的。它们是永远地属于中国人民所有的。凡有对它们有任何不利的行动，凡有盗卖或所谓“长期出借”或加以任何形式的损伤，无论在天涯海角，中国政府和人民都将追究到底！

〔1957 年 8 月 22 日（根据手抄原稿）〕

我国工艺美术的优良传统及其发展的道路

（在全国工艺美术艺人代表会议上的讲话）

我国的工艺美术，至少是有五千年以上的优良传统。在甘肃，在河南，在陕西以及其他地区所发现的新石器时代的陶器，是具有高超的技术的。特别是“彩陶”，不仅器形，像陶罐、陶盘等都具有很好的形式，泥胎纯洁，火候很高，质地坚硬，而且它们上面所绘画的图案多种多样。前两个月，我在甘肃兰州博物馆和文管会里所见到许许多多的彩陶，实在是丰富之极，单是“图案”，就可以出版好几本书。这样的制造陶器的艺术，一直是继承不衰的。今天福建、广东还在大量制造并使用着的“印文陶器”，有雷纹的，有回文的等等，还不是古代“印文陶”的嫡系子孙么？宜兴陶器是很著名的，从明代的“供春”直到清代的“曼壶”，是一代一代的在进步和发展着的。解放后所制造的又改进了不少。制造陶器的艺人们是在优厚的古代传统的基础上，不断地进步，不断地有新的创造的。

雕塑艺术在工艺美术上占有极重要的地位，那也是有其极古

老的优良传统的。凡见到三千四百年前的殷代雕塑的人，都会为其古朴的线条、大胆的设计、抓住人物形象的特点的图案所感动。他们所雕刻的青铜器的陶模（或陶范）技术很高。听人说，安阳侯家庄殷代大墓里出土过千把件玉器，件件是精品，有一件翠玉雕刻的象，简直是形象逼真，迟笨可爱。还有石刻的人形。猫头鹰形的建筑物的装饰，日常应用的骨制的笄和缝针等等，都是很精致的。泥塑的俑，也在这时期出现了。我们的玉、石、骨、竹、木以及象牙的雕工，一直是很有声誉的，还形成了各个专门的行业。汉代的各种雕刻，也都有其特色，汉代的玉器尤为有名，以后各代无不有艺人们从事于这些技术。他们继承了并发展了这些优良的工艺美术的创作。今天玉器行的艺人们，能够制造极薄的近乎透明的容器，简直是巧夺天工。雕刻象牙的艺人们发展得更快，能够把今天人民的欢欣鼓舞的情绪，表现在以整个北海为背景的大块牙雕上。显然地，这比雕刻惊人的九层象牙球要有意义得多了。青田的石刻，嘉定的竹雕，福建和其他各地的木雕，也都有了新的方向，制造了不少能够表现社会主义的英雄人物、解放军的战士们、工人们、农民们以及充满了翻身的喜悦的妇女们和城乡的老百姓们，但其技术却仍是以古老的优良传统为基础，并没有失去老成人的典型。

泥塑或木雕的俑，在古代是有其特殊意义，是用了代替活人殉葬的。长沙楚墓出土的木女俑，长身玉立，细腰纤纤，大是秀丽。宋、元的木像也是雕刻里的杰作。曾见一元代宰官俑，寥寥几刀，便把衣冠的线纹全都刻画出来了，简捷有力之至。陶俑从汉代起就有了很大的进步，创作出在中国雕塑史上称得起是光芒万丈的数之不尽的好作品。像汉代的少女俑，有的只留下头部，而发髻上插戴饰物的小孔，双耳上穿的戴耳环的痕子，细细的双眉，还点着朱红色脂膏的樱桃小口，秀小而微高的鼻梁，带着甜

蜜的微笑的两颊，几乎是无懈可击的十分完美的作品。又辉县出土的汉代犬俑，张嘴摇尾，如在奔跑，神气活泼极了。六朝的，特别是北朝的清秀瘦削的陶俑，具有其时代的特征。唐代的俑，成为世界上最美好的艺术品的一种。三彩的美女，不论是坐像或立像，粉彩加金的力士像，那样的娴静，又是那样的勇猛。特别是唐马俑，那是每一个艺术爱好者都想占有一件乃至数十件的，那马是那样的气概英骏，或仰天长啸，或低头望地，或举腿欲跑，或站立待命，没有一匹不是可喜的，令人想起了昭陵六骏和大画家韩干的《照夜白》来。在动物塑像上，汉代的犬和唐代的马乃是两大类型的杰作，后代简直追不上。宋代和元代的马（石马和陶马）脚短而粗，马身臃肿，一点“骏”气也没有。近来的泥塑，又有复兴的气象，从无锡的泥人到广州的石湾陶器，都有新的发展。在这方面，工艺美术的创作者们是有无限广阔的光明的前程的，像陶制像、泥塑像和瓷制像，可作为精雅的陈设品，也可作为儿童的玩具。将怎样把传统的技术和雕塑家的创作结合在一起呢？只有很好地结合起来，才能有更高的成就。单是“仿古”是远远地不够完成任务的。

讲起了瓷器，又是具有说不尽的光荣的历史。我们是发明瓷器的祖国，我们有责任也有信心要制造出世界上最好的瓷器来。现在，古代的窑址发现了不少，差不多可以说，中国的“瓷史”要整个改写过。举一个例，在福建泉州的古窑遗址里发现了类似定窑的白瓷，类似龙泉窑的青瓷等等的瓷器残片。这就说明了在南洋，在印度，发现的中国宋代的白瓷、青瓷，原来乃是福建本地自己烧制的。我国瓷器史，可上溯到三国，也许还更早。过去，认为唐代的瓷器不易有，今天是连三国、六朝的瓷器也都出现了。在器形上，在釉色上，在图案上，他们具有时代的特点，也具有地方的特点，但也不是不互相交流、拟仿的。这将近二千

年的瓷史，内容实在是丰富极了。直到清代的雍正、乾隆乃至嘉、道时代，也不断的有新的发明，新的创造。像釉色，直到乾隆时代方才无所不有，无施不宜。乾隆仿古铜器、漆器、木器、竹器等等的瓷制器皿，乃是惊心动魄的作品，谁见了都会喜爱的。今天，在瓷都景德镇和其他各地，瓷窑都相继恢复了且表现着日益繁荣的气象。怎样地更好地继承那丰富的优良传统，结合着新的有创造性的改进，又结合着广大人民的需要和其他国家人民的需要，乃是每个从事瓷业的艺人们都要好好地研究的。

染织工艺，是仅次于陶瓷的，应用面广阔，而且关系着全国人民的需要的一门行业。用机器制造的染织工业，我不谈，这里谈手工的染织工艺。丝麻的织品，殷代已有之。丝织品的图纹，今天还可追寻到若干种。战国和汉代的织物还有遗存。保存于西域的汉织物，其图案是很精致活泼的。唐代的染织物，尤为变幻异常，花色众多，染织物里，有所谓“蜡缬”的，到今天还继承未绝。宋代的织锦和其他织物，见之往往令人心折。在其中，有所谓“缂丝”的，乃是宋代的创作，以五色经纬丝线，编织出山水、花鸟、人物等等，宛然是最上乘的画幅。朱克柔之所作，当得起是“铭心绝品”。这技艺到今天还保存着，特别在苏州，已有了新的发展。元、明、清三个时代的染织工艺，也各有特长。清代在江南有织造府，专门督造皇宫内应用的染织衣料，不时有新鲜的作品出来。大幅的长阔均达一丈以上的缂丝，作为屏风，作为壁饰，至今尚有留存，山川秀丽，人仙往来，极尽意匠经营的能事。地毯等物，也有不同时代的最好的成就。

漆器乃是中国所特有的工艺美术的绝品之一。它在战国已经有多量的生产了。长沙楚墓里，曾经出现有漆器。最近在信阳的一个楚墓里，漆器出土达二百余件之多。各地汉墓里，漆器出土的也很多，且有脱胎的漆器出现。松江任氏墓，曾出土很精美的

元代的漆器。至明代永乐以下的漆器传世的也还有，那些漆器，绘画的图纹都是很精工秀丽的，且以五色的漆笔，纵横挥写，大有豪恣之态；那色彩又是那么红翠欲滴，鲜艳异常。描金、脱胎、雕漆的技术至今都还存在着。雕漆有五色的，尤为精绝，那是必须用超等的手眼与超等的烦劳才能完成一件两件的。乾隆时，漆器的式样和色彩已大有发展。今天在福建、四川等处，更有了新的收获。

刺绣作品也是我国的一种大杰作。随着丝织品的产生，刺绣也就出现了，汉、唐的刺绣作物，不仅古雅，而且的确有功夫。敦煌千佛洞出来的唐代刺绣的佛画、佛幡等，都是上乘的工艺美术品。宋代的刺绣尤为精丽异常，差不多任何复杂的画面都可以在针巧之下绣成，丝毫不逊于原作，有时，简直看不出是绣的。明代的顾绣尤闻名于世，已达到了无施不可的地步；那线痕和画面已经吻合无间，看不出凸起的痕迹来，今天苏州的苏绣、湖南的湘绣、广东的广绣，都各有特色，都能够继承古老的优良传统，而且不断地有新的进展，创造性的改进。

木刻画乃是广大人民享受美术作品的陶熔的源泉。很早的时候，也就是在一千年之前有了木刻书籍之时，木刻画也就随着产生了。它不仅作为书籍的插图，而且也单独地存在着。敦煌千佛洞出现的五代和宋初的佛、菩萨像的雕板画，乃是作为供养之资的。后来黑水城出土的《四美人图》，却纯然是观赏的画幅了。明、清二代，彩色板画的创作，更丰富了木板画的质量。它们作为“年画”（包含着城乡景色、人物图像、戏曲故事、吉祥图案等等）而大量的深入民间，为城市，也为农村的人们所喜爱。这个木刻画艺术，今天还存在于石家庄和苏州的桃花坞等地，而北京荣宝斋所生产的彩色木刻画尤有日新月异之感。

以上只是简略地举出比较重要的几项工艺美术品来作为例

子，说明我国的工艺美术乃是如此地源远流长，如此地有创造性，而且不断地发展着。

的确，在长期的封建社会里，我们的工艺美术家们，多数是为了皇室和官僚地主阶级的侈奢的享用而存在着的。但也不尽然，有很多工艺美术家们是甘心为广大人民服务而不肯屈膝侯门的，有不少这样的好故事流传着。几乎每一种工艺美术，都有它的一部光辉的历史。这些历史在今天是可以写出来了。在近百年的半封建、半殖民地社会里，工艺美术家们有一部分是为了帝国主义的顾客们服务，曾经走向到投合于那些人的口味的方面去。今天，我们应该尽量恢复那些解放前，因战争和因反动派的榨取、压迫而中断了一切的工艺美术的优良传统，同时还应该在这个优良传统的基础之上，不断的有新的改进，新的创作。

说起中断了的优良传统，应该为我们的老一辈子的艺人们掉“一把酸辛泪”。他们，谁没有要向旧社会，旧日的统治阶级控诉的呢？过的是什么样的酸辛、苦痛的日子！有的是干脆改行了，但有的还苦苦地半挨饿的工作着。全国解放使他们翻了身，生活逐渐地好转。国内外市场的需要，使每一个行业都欣欣向荣起来，再也不怕“后继无人”了，是有那么多的年轻一辈人在忙着继承他们的优良的工艺美术的传统。

还有些问题存在着。这些问题多少年来是存在着，老是没有被提出来，也老是没法子解决。现在是可以提出来，而且，也可以解决的了。

第一是向优良传统学习问题。古人只是师徒相传，以秘密为要着，没有机会看到古来流传下来的好东西，甚至连他们上一代或他们自己所创作的作品也保存不下来。这怎么能向优良传统学习呢？所以，世世代代相承袭的就是那么一套东西，非奇才异能之士是绝难有新的创作的。现在，我们说向优良传统学习，是可

以在各地博物馆里实现这个愿望的。但还不够，各行各业应该自己有陈列室或小规模的博物馆，把古代的前辈的好作品陈列在那里，以供观摩和学习，至少，应该把历年来他们自己所制作的样品陈列在那里。景德镇有个瓷器博物馆，已经做到陈列古代的和他们自己的出品。但也还不够，应该更广泛地搜罗历代的景德镇出品和国内各地的瓷器、国外各地作品，使这个博物馆成为瓷器陈列的中心。其他各行业也应该作如此的准备。像在苏州，就应有那么一个规模较大的陈列丝织品、刺绣和缂丝的博物馆。不"取精用弘"是不能"推陈出新"，不能提高质量的。

第二是创作资料问题。工艺美术家们所一致感到苦恼的是"资料"不够，换一句话，就是说"图案""花纹"的供应，大大地不够。他们所根据的资料一向是很贫乏的，多半是"父以是传之子，师以是传之弟"的陈陈相因的花式。像苏州的刺绣工场，得到名人的一幅画稿，便珍如拱璧，一笔不苟的把它描摹到绣架上去。有时《人民画报》上的彩色版便是他们最好的制作的来源。每一个行业（或联合若干合作工场）都应该成立有相当规模的资料室，搜集尽可能多的印刷的或绘写的图案、花纹，以至历代名画等资料给他们作为参考、研究的根据。像苏州的刺绣工场，《纂组英华》一类的书，总应该有吧，如此才能有新的创作，不断地涌现出来。单靠复制的小画片作为资料来源是完全不够的。美术出版社应该尽可能多地出版这一类资料书。但运用资料也还要费一番斟酌功夫，且要十分慎重，如把剪纸图样或绣花飘带的图案搬用到瓷器上去是很不妥当的。什么器型应该用什么式样的图样是要多多地思索的。例如把敦煌千佛洞的"背光"图式，搬到景泰蓝的大盘上来，也是很不合适的。

第三是，工艺美术的原料问题。这问题曾经紧张过一个时期，现在大都解决了，存在的是原料的质量问题。像刺绣，必须

要有上好的缎子做底子，并用上好的彩色丝线来绣，才好使绣幅鲜艳夺目。那彩色丝线的颜色必须是经久不褪色的。否则过了几年，偶然经过日晒，便褪色了，经过水湿或雨淋，便红绿披散，四处沾染开去，整幅刺绣就算完了。举此一例，其他亦然。使用的原料往往不会很多，但必须特制，必须另行供应。这一点，主持的负责同志，必须大力加以注意，联系各有关部门予以解决。又工艺美术色彩问题，也值得注意。再以刺绣为例，古代的刺绣大都使用深色底的素缎做底子，像黑色，墨绿色，深紫色，深蓝色等等，很少用浅色缎的。那些深色底子使刺绣的画面益发显得突出，显得鲜艳。这优良传统大大值得继承。我们现在，不论苏、广、湘绣，都好以白色的缎或浅灰色或嫩绿色或妃色的做底子，大见减色。可否考虑改用传统的深色底子？又像景泰蓝、漆器等色彩，也有再加仔细研究的必要。如果有训练班，我想，色彩学乃是一门必修的课程。

总的说来，解放后的工艺美术界是更生了，是复兴了，是繁荣了，你们不仅为国内的工农兵的需要服务，也为国际市场的需要服务，从而为国家积累了不少社会主义建设的资金。你们对国家的贡献是大的，你们的工作和事业是有重要意义的。你们不仅学习并继承了古老的优良传统，而且也创作了不少新的东西，虽然还存在些问题和困难，但在党和政府的支持下，都不难逐渐加以克服和解决。在优良传统的基础上，把老艺人们的经验和美术家们的创作力量更好地组织起来，结合起来，乃是我们工艺美术的发展的道路。只有这样，才能制作出来更多、更好的工艺美术品，来满足国内外的广大群众的需要。

（原载《文物参考资料》1957年第9期）

在全国文物、博物馆工作会议上的讲话

同志们：

首先让我代表文化部欢迎远道来京参加这次会议的同志们和在京各单位的同志们。我认为这一次大会的召开是及时的，必要的，而且是重要的。在这一次会议中我们必须要弄清文物和博物馆工作的目的和方向。在大跃进中来开这个会特别有着重大意义。在中共中央号召彻底反浪费反保守的时候，全国已经行动起来了。一切工作都在大跃进，不允许有空白点，不允许有一个人置身事外，不能有落后的一面，人人都将行动起来，当然文物工作者们也不在例外。

文物工作和博物馆事业，几年来是有成绩的，而且成绩不少，如北京历史博物馆在午门前面，国民党时期是灰溜溜地，一天没有三、五个人入门参观，而这几年来，进步很大、很快，已成为广大群众受教育的重要场所之一。各地的博物馆也是如此，许多博物馆从无到有或从小到大的。文管会这几年来也做了许多工作，由于他们的努力，为新成立的博物馆、图书馆提供了许多的藏品。上海文物仓库，从成立以来，收到了许多的文物，他们

从废纸堆里捡出的一部明版“长江三峡通志”，对长江水利的规划有很大的帮助。这也说明了文物工作对社会主义建设事业是有很大作用的。

应当说我们的成绩是好的，是主要的，但是要从今天全国人民建设社会主义的成绩来看是很渺小的。许多消息都是空前的、惊人的；全国增加的灌溉耕地面积前一个月是一亿四千多万亩，昨天的消息已扩大到一亿八千万亩；农民引水上山，把旱田变为水田；天津专区正在把白碱地变为水稻田。当我们从北京坐火车到天津的时候，从前看见一大片白茫茫的不毛之地，以后将要变成为绿油油的稻田了。当无数工农兄弟正在以百倍的努力来建设我们社会主义祖国的时候，我们必须要迎头赶上去，动员一切力量，鼓起革命干劲，必须把多、快、好、省的方针，在文物、博物馆工作中贯彻起来。

文物和博物馆方面的浪费现象，昨天同志们已经在展览会上看见了，那是令人触目惊心的。这不仅在经济上是很大的损失，而且最重要的是在政治、思想上的损失。在文物工作方面，如像西安半坡村的新石器时代遗址，盖了一个大建筑，花了三十多万元，实际上没有这个必要。这是首先要由我作深刻检查的。我前几个月到保加利亚、捷克斯洛伐克、苏联等兄弟国家去看过他们的博物馆和文物工作，人家花钱很少，博物馆人很少，保管所只有几间房子和一、二个人，贵重的金器就放在遗址保管所的保险柜里，有一个人拿着钥匙，有人去参观时，才开门。在这方面的浪费上，我们够得上是世界第一了。

在反保守方面，中央已有了明确的指示，一切工作都在大跃进，文教部门也在大跃进，文化部的戏剧方面已走在前面了，前几天在这里开了热烈的反浪费反保守大会，掀起了双反高潮。

文物和博物馆工作方面在这样的时期来召开这个大会，是有

很大的启发和推动作用的。

文物、博物馆工作，过去墨守成规，保守得很利害，甚至于还保存着一些国民党时期的，资本主义的，乃至封建主义的思想、作风。（关于这方面的情况，下面王冶秋同志还要作详细的报告，我不多讲了。）如在文物陈列方面，保守得很利害。我记得才解放时，还有一些表现阶级对比的陈列，后来逐渐变成了追逐于标新立异的美国式的陈列。古代铜器用了很大的玻璃框来罩住，实在没有必要。资本主义的或封建主义把头式的思想作风，把持着材料，自己不用，也不给别人用。在解放前我和郭老（沫若）就曾到处碰壁要不到材料，而帝国主义分子则能够随要随给，要多少给多少。这种作风不能说现在已经完全没有了。一批发掘出来的东西就不让别人研究，把文物工作弄成割据的局面，个人主义和本位主义很严重。我相信经过这次反浪费反保守之后，一定能有很大的改变。现在各部门已经出现了新气象。出版方面，我们已经成立了文物出版社，可以统一安排出版工作。博物馆方面必须扭转那种只看上面不看下面的观点，只看外宾和少数专家而忘了为广大人民服务的方面。我认为这一方面更为重要，因此如何展开普及工作，如何展开对工厂农村的小型展览会，如何向人民群众进行文物的宣传问题和普及问题要特别加以注意。

同志们，在这一次会上要彻底检查各方面的浪费保守现象，制定出大跃进方案，鼓起干劲，力争上游。相信经过这一次会后一定能在我们的思想和工作上出现一个更大的跃进，为社会主义的文化建设，做更多、更快、更好、更省的工作。

（原载 1958 年 3 月《文物参考资料》第 3 期）

近百年古城古墓发掘史

序

自十九世纪的初年以来，人类有两个显著的大进步。第一是：对于所住的世界，经了勇敢的探险家的努力，已经将所未知的地域，所未发见的新地完全找到；第二是：对于许多时代之前的民族与文明、艺术与宗教，久已为我们所忘记者，经了精敏辛勤的发掘家的努力，也已经将他们重复显露于我们之前。总之，人类的知识范围，自十九世纪以来，差不多较前扩充了许多倍，无论在空间方面，或在时间方面，在地理上，或在历史上。譬如，叙述米索不达米亚的文明，叙述尼罗河的文明，叙述希腊的文明者，从前皆以古代历史家，如希罗多德（Herodotug）诸人的著作为唯一的宝库。而对于他们，谨慎的历史家却还是半信半疑的，不敢全据为实。有史的时间，因此缩短至有历日可纪之时；在此时之前的史实，他们或视为神话，或视为无稽的传说，或传为诗人创造的传奇。其实，此种史实，其本身原是模糊影响，不大有什么丰富的内容的。所以在十九世纪之前，或可更确

切的说，在十九世纪中叶之前，古代史是至为枯窘可怜的。到了十九世纪之后，许多发掘者在烈日之下，荒原之上工作着，许多考古家在研究室绞尽脑汁解释着，于是我们乃可于三四千年之后，竟得见亚述帝国的王家图书馆的藏书，而读其内容，得见巴比伦帝国与埃及帝国往来的外交文件，而知当时的国际情形；如果我们到了巴比伦，我们还可以在那个壮丽无比的圣街上散步着，如果我们到了推来，我们还可以凭吊为了一个美人而苦战十年的坚城，如果我们到了底比斯的死城或王谷中，我们还可以下了阿门和特普第二世的墓道，瞻仰这个大皇帝的御容，如果我们可以到了克里特，我们还可以看见当时海王国宫殿的遗址，而徘徊于其宝座之旁。这是如何可惊奇的一个古时代呢！十九世纪之前的历史家岂真梦想得到：一个诗人的传说，乃有真实的背景，一个生于三四千年后的人乃竟得见三四千年前的王家藏书，乃竟得徘徊于三四千年前的名王的城中，宫中，还不是一个可惊的进步么？

关于地理上的发展，这里不提。本书所叙的止是最近百年来的最重要的古史学上的发见，或最重要的古城古墓发见的故事。这些故事，其本身往往也足以震动一世的听闻，也即是可惊奇的传奇的一页一篇。一个梦想的古物学家，精确的选定了一个古代的遗址之后，便动手掘下去。一锹一铲的将泥土掘起，一筛一箩的将他们倒去。经营了几天，几月，甚至几年之后，忽然一个工人的铁锹，嗒的一声遇到了一个坚物，遇到了一个石块。由此，而一个人首而有翼的尊严的石狮子被发见了，由此，而一个名王的墓和它的无穷宝物被发见了，由此，而一个名城的墙头在三四千年的沉埋之后，发见于天日之下了。当那个惊人的大石像出土时，当墓中的遗物，完美无缺的一一复显于三四千年后的我们之前时，旁观者岂止游心于光荣伟大的古代而已，工作者岂止酬偿了他的几月几年的烈日下荒原上的辛勤而已！其愉快，其所获，

盖有出常人所意想之外者：

一、他们发见的是古代的文化，古代的艺术，古代人民的生活情形；他们将已失去的古代重现于我们之前；

二、使我们直接与古代的文化，古代的艺术，古代的史迹，面对面的相见，不必依靠了传述失真的古代记载；

三、证明了古代大诗人的著作，古代的神话，古代的英雄传说，向来以为虚无缥缈，不值一顾者，实未尝无真实的成分在内。有时，且可以知道这种传说、神话的所以构成的原因。

在十九世纪中叶之前，未尝无发掘，未尝无发见，且也未尝无二三惊动一时的发掘的故事被传述着；然而却有两大点和近代的发掘，本书里所叙的发掘不同。

第一、十九世纪中叶之前的发见，大都是偶然的，机缘凑合的发见，不是什么专门家有心要去发见的。潘沛依（Pompeii）之被发见于一个农人，便是一个好例。至于近代的许多大发见，则不然。这个发见都是专门家有意的经了千辛万苦而始得到的结果。在他们之前，那是一个无人注意的荒丘，在他之后，那个荒丘却告诉人家说，在许多许多时代之前，他们乃是如何光荣，如何弘伟的一座名城。我们不仅可以见到威势赫赫的王宫，见到耸立地面，久攻不下的名城，见到关于战事、国政、宗教的刻文，关于国王祭师的，以及他们的神道的石像，我们还可以见到那时人民的生活状况，以及他们养生送死的器具，更还可以走到他们的市场之上，而默想当时人民熙往攘来的情形。这不能不感激那些辛勤耐苦的发掘家的。偶然发见的时代，现在已经过去了，决不会再来了，一则专门的考古学者的研究一天天的深进，关于古址的考定与发掘在欧洲和小亚细亚一方面都已可算是“地少藏宝”的了；二则偶然的发见，百年难得数见，有意的发掘，十发必有七八中，在如今求知若渴之时，假定考定了一个遗址，专门

的发掘家是等待在那里的，因此偶然发见的机会益少。

第二、十九世纪中叶之前的发掘，大都不是为了学问，为了艺术，为了古史而工作着；他们不是为了个人的财富，便是为了国家的财富或劫，或抢，且骗，且偷，只要有古物可以到手，便什么卑鄙的手段都可使得出。他们除了夸多斗富之外别无目的。所以在他们看来不值得一顾，而在考古学家看来则为无价之宝的东西，不知被毁弃了多少！这是考古学上的一个大劫，倒不如藏宝于地，还可以有复得之时呢。到了十九世纪中叶之后，发掘者的态度便完全不同了。他不是为了一尊希世的雕像而去发掘，也不是因要盗窃古墓中高价的珠宝而去发掘，也不是为了要增加个人的收藏或国家的御库而去发掘，他们的发掘，除了纯正的学问的工作之外，别无目的。一位专门家在埃及王谷中发掘了许多年；一个埃及土人对人论到他道：“他在这里那么久，一定已成了一位富翁。”不，在学问上，他诚然成了富翁，若论物质上的报酬，则他所得的有什么！

因为十九世纪中叶后的发掘者态度的不同，所以近七八十年来，其所得远超出于从前的好几百年的时间；从前所不注意的荒丘，如今都掘发了，从前所寻找不到的名墓，如今也都已逐一的得到了。自波他发掘柯萨巴（Khorsabad）以来，至今不过八十余年，而这八十余年中，几乎年有重要的发见。其结果，则古史的材料一天天的丰富，旧时记载的错误，逐渐的都被更正。我们试读剑桥大学的《古代史》（Ancient History），其材料之丰富简直非从前史学家所曾梦见的。

然而自八十余年的发掘以来，欧洲和近东以及尼罗河流域的重要古址也几乎都被专门的发掘者发掘尽了，今后的欧洲和近东，和尼罗河流域，恐将难再有什么惊人的大发见的了。不过近年来的发掘者，其态度和方法，却更有和波他、需雅特乃至舍利

曼诸人不同者。波他，需雅特，乃至舍利曼诸人，他们的主要目的，还在发见什么传说中的名城，什么大皇帝的宫殿，什么人头有翼的牛和狮，什么惊人的狩猎图，战事图，什么名王的大墓和它的财宝，什么古代的大建筑，大雕刻；至于微小的“貌不惊人”的东西，他们却不屑去注意。至于近来的专门家则不同了，他们见一片碎陶器，一块废铁，一个粗恶的偶像，其价值不下于伟大的王宫和王墓；他们知道，有时一片碎陶器所叙述出来的古代的生活和艺术，反较之王宫王墓为更重要。所以他们也许对于这些“貌不惊人”的东西反倒较古宫古殿为更注意——当然，他们也决不忽视了这些古宫古墓的。总之，从来的发掘，目的在求惊人的大发见，今日的发掘，则对于古代的遗物，自一钉一瓦以至于残碎的小偶像，都是十分宝贵的，因此惊人的大发见今后虽未必会有，而可以为古史的一部分资料的古物则决不会绝迹。有许多专门家，因此未免惋惜波他，舍利曼诸人之忽视微小的古物，使他们在发掘者手下毁灭了，减少了不少的古史上的重要材料。然创始者总是粗枝大叶，未能细针密缝的，这样的忽略当然是免不了的。

我们中国的古物，始终没有经过专门发掘者的有意发掘过，除了几次的农夫农妇偶然的发见之外，一切宝物都是废弃于地，不知拾取。且偶然的发见是绝对靠不住的，第一，不知古物从多少条的泥土中掘出来的，因此，我们便不能断定其时代；第二，给惯于作伪的古董商，有了作伪的机会；第三，同时被发见而农夫们视为不足轻重的古物，一定被毁坏了不少；第四，在许多次的偶见的发见中，其幸得为学问界所知者又百不过六七，其余的或为农夫们所随手抛弃，或展转的入于市侩之手，或为当地官吏所夺取，从此不再见知于世。所以，为了我们的学问界计，我们应该赶快联合起来，做有系统的，有意的，有方法的发掘工作，

万不能依赖了百难一遇的偶然的发见，而一天天的因循过去。

谁要是有意于这种的工作，我愿执锹铲以从之！这不是一件小事；从本书的叙述中，读者大约总可以见到锹铲的工作，其重要为如何的了。

然而发掘的工作，原不是一件容易的事。我们不要希望一锹掘下来便可以发见一座古墓，一所古宫，这在发掘史上是难得一见的好幸运。许多的发见都是经过几月几年乃十几年的精锐的观察，辛勤的工作，坚忍的意志然后得到的。卡忒之发见都丹喀门乃是十六年工作的结果，舍利曼费一生精力去发掘推来城，至他死后，真的推来城方才为他的助手所发见。有一个发掘者，在埃及发掘了六七个礼拜，而发掘的结果却是一具猫的木乃伊！天下事的成功，靠幸运者少，靠工作与坚忍者多；发掘的事自然也不能外此。

本书并非一部完全的发掘史，本书所叙述者不过发掘史上几次更重要的故事而已。再，有史以后的古物的发见，如雅典的发掘，潘沛依的发掘，还有较为不重要的史前的发掘，本书也都不能叙及。本书的范围，乃是有史之前的古城古墓的重要发掘史。

范围既已说明，则请进而读本书的内容。本书后附参考书目，一则供给有意于读更详细的发掘故事的人的参考，二则示本书取材的来源。(但我所读的仅其中的一部分)

本书是极浅近的一本发掘史略，所以对于专门名词和古代人名，用得愈少愈好，以便读者的兴趣为那些难懂的名词和诘屈聱牙的古人名所阻挠。

郑振铎

中华民国十七年二月十二日序于伦敦

第一章　阿比多斯及埃及第一朝的陵墓

阿比多斯（Abydos）是埃及的圣城，每个埃及人都想能在生前去朝见一次，或至少在死后也希望能够一至的，或环境不能允许，则至少死后也要立一块石在这个圣地。穷人不能立碑，则至少要抛一块碎瓶片在这圣地。原来在阿比多斯有奥赛烈司（Osiris）的墓；奥赛烈司是地府的大神，人如能葬在他墓边则可得福；如果没有福气葬在附近，则建立一块石在这个大神的石阶上，或至少送一片陶器至圣地，也可得他的恩惠。

所以在埃及史的最早期，富贵的人都要在阿比多斯得一坟地。如果贵人必须伴国王的墓而葬，则他也要建一个石碑在这个圣地上的。在中世（Middle Kingdom）风俗还是如此，要人都要在阿比多斯建立一个石碑。这些石碑如今在各博物院中，可以找到不少。但平民们却止能有送一片陶器至圣地之力，所以经过许多时代，阿比多斯竟成荒芜不堪的瓦砾堆，各期各种的陶器都有。

在埃及史上，阿比多斯虽不重要，在宗教和文化上，阿比多斯却公认为一个重要的古址。所以许多埃及学者，早就计算到发掘这个圣地，以期对于古埃及的宗教与文化有丰富的收获。

圣城的发掘工作，和别的地方一样，乃由于伟大的发掘埃及的先驱者马烈特　（Auguste Mariette）的工作。1859 年，他清理锡提第一世（Sety I.）的庙宇（以精美的浮雕著多），他还发掘拉美斯（Ramses）第二世的庙宇，在伟大的奥赛烈司庙内，也进行着一部分工作，却没有得到多大的成绩。然而马烈特却说到一个荒丘，名为科阿萨尔坦（Komas Sultan）的，道：“无疑的奥赛烈司的墓，必在此不远。大约什么时候，总可以发见今所

未知的至圣墓的进口。”他的话到许多年后，方才实现。在191年至14年，那维尔（Naville）继续皮特里（Flinders Petrie）教授和墨累（Murray）女士的工作，在四十五英尺的斜道之底，发见一间大室，一百英尺长，六十英尺阔，以两行的方柱，分为三部分，由此室更至一较小之室，由它的雕刻上以及根据古代的记载，那维尔知道此即为著名的奥赛烈司的墓。那维尔所发见的实为奥赛烈司庙的最神圣的地方。

除了对于奥赛烈司圣地的注意之外，阿比多斯存在的建筑，乃为锡提第一世的庙宇和它的可惊诧的浮雕。墙上的浮雕有许多是最有趣味的；他们没有“古代”（Old Kingdom）的大浮雕的有力与新鲜，然而国王的形象和奥赛烈司坐在神座上的尊严态度，是极可赞美的。在锡提庙的左近，散布着不少他的儿子拉美斯庙的遗物。从前一定是一所很弘伟的建筑，如今却随地倾圮了。有的浮雕，可以比得上前王时代的，有的却粗率。

阿比多斯的建筑，虽弘丽而有趣，然到现在，他的重要却不在此，而在已被忘记的第一朝和第二朝诸王的墓的发见；这些墓经过许多年代，成为崇拜的目的，因此，更为隐晦而无人知道。然而到了今日，他们的宝藏却被发现，使我们向来以为传说中的非真实的埃及时代，一旦呈露出来；其文化之古远，非从前的悬想所可推测；即在此古远的文化上，已足见出其光华灿烂之概况，使我们实见尼罗河流域的文化是如何的古远而光明。如今且略述发掘的经过。在阿比多斯的诸王墓，既不美好，又不弘伟，不足引人注意；而到阿比多斯的人所注意的，仅为圣地及在其旁的后期诸庙而已。在1890年之前，我们对于建筑金字塔者的以前的埃及王，仅知其名而已；实际上的埃及史，乃开始于第四代的建筑金字塔者；其上的三代，皆视为若有若无。1890年后三十余年来，这个观念，却完全变更了；我们知道第四朝前之三朝

的诸王，并不是想象的，幻梦的，乃是实有其人的；他们领率大兵，统一散沙似的南北诸小国；他们的国家，艺术文化都已是很发达的了。这个发掘的主地在阿比多斯，但也关连着发卡达(Vaqada)，厄尔阿谟拉（El-Amrah）和发加厄得（Vega-ed-Der）诸地。

1895年，阿麦力诺（Amélineau）开始在阿比多斯工作着，皮特里教授在1899年以后继之而从事于发掘，又有那维尔，荷尔（Hall）和皮特（Peet）诸人继其后，直至1914年为止。

第一朝至第三朝的诸王墓，故址在奥赛烈司古庙之南，较古庙更近于诸山。诸墓皆在山边，比平地微高，极为荒凉寂静。1895年至996年阿麦力诺发见一群古墓，尸身睡眠式的侧躺着，膝头弯至胸前。在这些古墓中，发见原始的石瓶陶器等等。1896年至97年，阿麦力诺又发见一所大墓，内有金属物等等，他相信这墓比第一次所发见的更古。他的最重要的发见，乃是第三次工作时掘出的一个国王墓；这个国王，他读其名为垦特(Khent)。阿麦力诺觉得这个国王一定是奥赛烈司垦替阿门替(Osiris-Khenti-Amenti)，他一定是曾真实的在世上统治过埃及人的，因此，他便声言：他已经发见了“奥赛烈司墓”了。1898年，他找到了一个骷髅，这个头颅当然是那个死神的；不久，又发见一个青石的床，他便名之为“奥赛烈司的床”。他的发见，引起世人纷纷反对的议论；后来，经学者断定，知此非神的墓，乃是第一朝或第二朝的一个国王的墓；新帝国的埃及人，也和我们的发掘者一样，误以为他为神的真墓了。阿麦力诺很失望的放弃他的工作，其实他的工作颇无秩序，大约被毁失的古物必不少。1899年，皮里特教授继他而复从事发掘。所得的较有成绩，工作更有系统。他们的墓往往是一个地下室，三十英尺至五十英尺高，阔亦相当。墓室以砖砌成。第一朝的登（Den）王墓，室

内之地板为坚硬的青石，这是我们所知的埃及建筑家使用这种材料的最早者。第二朝的卡塞痕缪（Khasekhemui）的大墓，其中室全是石灰石的（石块）所建，这是人类史上所知的第一次土木工程。在中室之内，无疑的是已死国王的安身之所，室内堆了许多他所用的器具、饰品、钵、瓶，或为金属造的，或为坚石造的；在这早期，埃及工人已显出很可惊的技巧。中室四周都是小室，储藏着许多大瓶，中存食物或酒，用尼罗河的泥土和稻草混合来封闭瓶口，盖上王名，或酒的来处的葡萄园名，以备已死国王的地下之需。国王的臣属万想不到他们将国王之名印在瓶口上，乃竟留作六千年后埃及学者研究他们的历史的材料！这些印记在埃及史料上是很重要的资料。在这时代，埃及文明虽已进步至此，却仍不脱野蛮的风俗，将国王生前所喜爱的后宫杀来殉葬。到了“中世”之后，才用泥人来代生人。但这些古王墓中，为劫墓贼所摧残，竟不能有主人翁的真实尸体存在着；所以我们在这些墓中，永不能见如见后来诸王的真面目。然而在则（Zer）王墓（即奥赛烈司墓）中，却发见了一只殉葬宫人的手臂，干骨上尚带着四个美丽的臂镯。

第三朝以上的诸王，并没有如第四代以后诸王的欲将他们的墓建筑得高大弘伟。他们心中尚没有将他们的墓成为一座石山的观念。然而后来，在第三朝之中，这种思想便渐渐的现出曙光。第四代后，遂将王墓形成了世界巨观的金字塔。

在这些古王之墓，虽没有动人惊诧的大发见，然而最大的发见则为：埃及古王，在纪元前四千年以上的，并不是虚无的，那时代也并不是没有文化的，他们的文化已经是很高的了。这便是阿麦力诺发掘的真实价值的所在。

第二章 梦 城

在尼罗河旁，在开罗（Cairo）之上一百六十英里，在底比斯（Thebes）之下三百英里，有新月形的平原。一边是高山，一边是尼罗河。河边有一带可以垦植的地。山旁为一片黄沙，除了几个亚剌伯人的小村落之外，现在已一无居民，止有地上散躺着古代遗柱残石，似若告诉我们以前这个地方不是没有过光荣的历史的。在这地方，曾有一名王，先时而出，欲以其宗教的理想感化世人，然而为时过早，他的理想却终于失败。这地方是研究埃及史者最有趣的地方。在黄沙之下，发掘者曾发见宫殿，庙宇，及房屋的遗址。在岩上，还有这位国王叙写他的“梦城”的界限的刻文，更有他为宫人们预备而未曾应用过的美好的坟墓。还有人因掘砖而发见一些书简，使研究古代东方的人，得到历史上的大转变点。

这地方，现在名为忒尔厄尔阿马那（Tell-el-Amarna），在古时，却名为阿克塔腾（Akhet-aten），是著名城市，本应受得较好的运命，却终于荒芜废圮。

约当西元前1370年，有一国王由底比斯沿河而下，这是阿门和忒普（Amenhotep）第四世，埃及第十八朝的名王中最后的嫡系子孙。第十八朝使埃及成了“世界帝国”，阿门和忒普第四世的命运虽不幸，却是这些名王中最伟大的。他的御舟登上了岸，即在这背山面水的所在，建设他所梦想的新城，一面在岩上砌入巨大的碑文，表示这新城的边界。于是这新城，便如为魔法所变成似的，在黄沙上建立起来了；宫殿、庙宇、房屋、市场，一切都全；这国王在此建都约十二年；然后死亡，他便离开这未能与他理想适合的世界，而这座美丽的城市，不久便倾颓了。自

他建城后，不到二十五年，这理想的城便成豺狼鸮鸟之巢穴。他死后，不葬在这“梦城”之中，却葬在他所憎恶的底比斯。他去了，梦城也便去了。自此以后，此城便空无人居。今所见的，仅几个阿剌伯人的孤村而已。一个城市的忽兴忽灭，从没有这样快的。这座梦城的创造者的父亲，阿门和特普第三世（西元前1411至1375年,）像亚述的亚述本尼巴或法国的路易十四一样，在他们的身上，集合了他们种族的一切的光荣，勋业功名，世无其比，到他们一死，光荣却跟着熄灭。第十八朝的诸王，能征善战，建立埃及大帝国，由尼罗河而至幼发拉的河。所有叙利亚(Syria)，巴力斯坦（Palestine)，爱西屋皮亚（Ethiopia）诸地，都按时朝贡，不敢有懈。即巴比伦帝国的王也畏惮他。他娶一个阶级较低的埃及妇人，是游阿（Yuaa）和他的妻条阿（Tuau)的女儿。她的名字是替易（Tiyi)，她的权力极大。他对于她，言听计从。她引叙利亚的风俗习惯到埃及王宫中，尤其是宗教观念。在那时，宫中信奉的大神是阿门（Amen)，这神原是底比斯的城神，后来才升为主神的；王后替易一来，却又改而信奉旧时的主神日神。他们结婚后二十五六年，生一子，即阿门和忒普第四世。他深受母亲的影响，信奉新神。后来，他却有一个坚决的新信仰，要信奉一个“一神教”，新神虽仍为太阳崇拜的形式，其实质却并不是旧时的，他母亲所崇拜的旧神，乃是抽象的神；他不是一城之神，一国之神，乃是世界之神。这是世界上第一次的一神教的运动。然而为时过早，反对者纷起。阿门和忒普第四世不顾一切，坚信不移。在他即位后第六年，便宣告以“阿腾(Aten）崇拜”为国教。而底比斯却是旧教势力的集中点，他便决心迁都于梦城，以实现他的理想。两年后，新都告成，他便迁入。他死后，他的忠心的臣属，却匆促的秘密的将他葬于王谷的他母亲的墓中，那时，他母亲已经躺在那里长眠着。一座砖建的

大宫，是新都的主要建筑。在宫中，到处都可见到这位少年皇帝的爱好自然和国家的和平生活。在一个厅中，尚可见一幅图画，写的是一池澄水，中有游鱼及盛开的荷花；水池边饰以水草及开花的小树，小鸟在飞着，牛在吃着草。此外，尚有人物；皆可见其画法之自由活泼。阿腾的大庙，即在宫旁。这庙的建筑与向来埃及的庙式不同。埃及的古庙，大都光线幽暗，给人以朦胧神秘之感，阿腾庙则随处皆光亮，没有隐藏，没有秘密，一切都是简朴，直捷，公开。这也是反古的一个大革命。但在几年之后，埃及帝国却崩坏了，这位皇帝便郁郁死去；而他所建的圣城，也都随之消灭。旧势力一天天的重炽，阿克塔腾便终成一个荒墟。

阿克塔腾梦国的遗址之所以复见天日，其故事说来也是有趣。1887 年，有一农妇，和她的邻人们一样在这座圣城的遗址上掘取砖块，掘到了一座小室，中藏几百块的泥版，上刻楔形文字。这些泥版，后来转运时破失不少，至今仅存一部分。当时大家都不知注意。后来，这些泥版到了英国及柏林诸博物院，乃知其真实价值，有好多年不曾有过这样重大，这样惊人的发见了。然而这发见却不是由于有意的发掘，而是由于偶然的机会，被发掘于一个无知识的农妇之手。这间房子，是王宫的外交处，这些泥版是他父亲和他时代的外交文件。从这文件上，可以看出这位少年皇帝的理想，所以终于成了一梦，埃及帝国所以当这位皇帝正在编著颂歌传布新教时土崩瓦解的原因。当他即位之后，叙利亚领地上的南北二部，便已不稳。但阿门和忒普第四世却正醉心于新教的成立，置边臣的告急于不问。于是事变一天天的重大，而他祖先所辛苦缔造的埃及大帝国，便终于分裂。同时，国内的反对党正可借这个机会肆行攻击他，说是大神阿门给他的责罚。

在 1907 年时，一个美国的发掘者大卫斯（Theodore M. Davis）他先已发见权力至大的王后替易的父亲游阿与条阿的墓；

这墓经过许多年代，并未被人发掘过。这时他又在底比斯的诸王谷中，发见第十八朝一个王家的墓。在墓中发见一个棺，置棺的狮足石床，已经塌坏，所以棺被掷在地上，棺盖也斜开，可以看见棺中骸骨。这副骸骨裹以薄金叶，在棺上的刻文里，称为“美丽的太阳之子”，这当是阿门和忒普第四世之墓了；然而在神坛上，又刻着：“这是国王阿克塔腾为他母亲替易所造的。”美丽的瓶盖上，雕刻着一个人头，可以说是女人，也可以说是男人；而在墓中所发见的器用，则确为属于一个女子者。因此，这墓似乎又当然是王后替易的墓而无可疑的了。大卫斯因此宣言他已经发见王后替易的墓与木乃伊。他们将这具木乃伊送给专家检验。专家说道：“这是一具少年男人的骸骨，不是一个老妇人的。你们的这副木乃伊难道不是在那个墓中所捡得的么？其中必有错误。”其实，并没有错误，这骸骨确是少年皇帝阿门和忒普第四世的，他死时方才二十八岁，这由棺上刻文可知。后来，据学者解释，阿门和忒普第四世死后，原系埋在他的神城中；后来这城荒芜了，几个忠心的从臣，便将他迁葬于底比斯；但因在底比斯没有给他预备墓道，所以便匆匆的葬在他母亲的墓中。但他的反对党还不甘心于他，所以便开了墓，将他的尸上棺上刻的名字都涂抹去了，王后替易便也改葬于他处，独留他的无名的尸身放在这墓中，直至三千年后，方为人所发见。这是很完满的解释。所以，在一个老年王后的墓中，会发见一具少年男人的木乃伊的疑问，便自此解决了。

第三章　底比斯城及其死城

在古代东方所有遗址中，埃及是最富于伟大的过去与遗物的地方；然而说到埃及的发掘史，却又是无系统的。许多发掘埃及

的人，都是为自己的利益或增加国家的财宝而工作着的；他们的目的，是劫取古埃及的宝藏，并不是作系统的研究；许多收藏在欧洲诸大博物院里的，都可以写上道："偷来的东西。"至于真正的发掘，为学问起见的发掘，在十九世纪的初期，却未之前闻。第一大劫盗者，当然是拿破仑；他在1798年至99年，得到不少埃及宝物，使全世界都注意的暗想道："原来埃及是宝物遍地的地方。"自此以后，许多的埃及古物收藏家，其所有都是且骗，且夺，且偷的成绩，其卑鄙不下于小偷，其强暴不下于海盗。因此，他们仅知注意于宝物，注意于著名的雕刻与可欣羡的东西，其中视若不值高价的无价之宝，可供学问界之重要资料者，不知丧失多少!

直到马烈特氏之时，方是埃及学光明的开始，方是用科学方法发掘的开始；而他的努力，不自私的努力，实创造一所开罗博物院。这是世界无比的最伟大的过去历史的宝藏。他是站在强固的为古物而工作的立足点上，不是为宝物，不是为自己，或为他的国家。他在古代埃及的研究上，是极有功绩的。

埃及古文化的中心点是底比斯（Thebes）。底比斯成为埃及的首都，是比较后来的事。"古代"（Old Kingdom）的都城，是在今日开罗附近；而到古代之末，当第九代第十朝之时，都城渐向南移，约在开罗之南七十英里的痕门秀腾（Hemen Suten）地方。以后又几回迁都。直到第十八代，底比斯方崛起而为埃及帝国的中心。自西元前1580年至西元前1170或1167年，底比斯恒为埃及光华的焦点。拉美斯第三世（Ramses Ⅲ.）死后，这名城的运命，便一落而不复兴。第二十一代后，又另有都城。自经亚述军队的攻陷，底比斯益不可问。其后亚历山大里亚（Alexandria）城代之而兴。但在新帝国的全盛时代，底比斯必是古代世界上最光荣的花城。一座弘伟的城，由尼罗河畔，直到东

山之下，占满山河间的大平原，王宫建在中央，还有卡纳克（Karnak）和卢克索（Luxor）两大庙耸出地面，雄视一切。在西方，河的对岸，是寂寞的死城，也是伟大的庙宇相望于道，而诸王的墓则深藏于地。在其南，则有阿门和忒普第三世的西宫。

在这所大城中，居民的房屋与宫殿，至今已一无遗迹可见。他们的宫殿居宅，不是用耐久的材料建造的，这些建筑不久便为风雨所侵，化成一堆泥土的荒丘。所以底比斯的遗址，不是帝王的宫殿，也不是平民的住宅，乃是埃及人所称的“永久的居民”，即他们的神庙和他们的死宅。今日的底比斯，不是古城，也不是生人之地，乃是庙与墓的城，寂寞的神与鬼的城。有的是不朽的诸大神的庙宇和统治一时的诸国王的庙宇，有的是全世界宝藏最富的王墓。现在先叙古庙，这些古庙遗址尚散在地面，无须发掘的；其次讲到古墓，近五十年来，这些古墓为专门家所发见清理，得到不少研究埃及古代艺术、文化、宗教、历史的材料。

讲到古庙，第一使人注意的，当然是卡纳克庙，因为是底比斯最古的庙，最伟大的庙，是底比斯神庙中最重要的，且是世界上最弘巨的遗址。我们直不能形容它有如何的弘大；说他实际上的庙宇有一二〇〇英尺长，三三〇英尺阔，至其庙址则有一五〇〇英尺长，一五〇〇英尺阔，也止能给我们以它的占地阔大的印象；或换一句话说，说它庙宇占地四〇〇〇〇〇方英尺，庙基占地二二五〇〇〇〇方英尺，则更以数字迷人而已。试以他庙比较一下：罗马（Rome），和米兰（Milan）的两个圣彼得寺，巴黎的圣母寺，这世界著名的三大礼拜堂并合起来，方才比得上卡纳克的实际的庙殿。说到庙基，则更要多取好几个礼拜堂来加入。巴黎的圣母寺止够放入卡纳克庙的一个大厅中，这个大厅还不是最大的。卡纳克庙在埃及古庙中并不是最古的；它为第十二朝诸王所建，然此古址已经不大可见；今所见的是第十八朝第十

九朝的工作，大约不会早于西元前1580年，在埃及算是比较近代的建筑。第十八朝的兴起，卡纳克便跟了兴起。这时，名王叠出，征服各地，劫夺许多宝物归来。卡纳克庙渐次增修扩大；巨大无比的石幢石柱等等，至今有一部分尚耸立在那里，为世界伟观之一。到第十九朝时，卡纳克庙的光华弘丽才达到极点。在正庙外，尚有别的庙宇及圣池等等，使卡纳克不仅成为庙宇，而且成为宗教的城市。

同在底比斯的东城，别有一所大庙，即卢克索（Luxor）庙是。这座庙的弘丽，仅次于卡纳克庙一等。这所大庙的建成，不似卡纳克庙之用屡代的力量，乃全由于两个名王阿门和忒普第三世与拉美斯第二世的力量。阿门和忒普在一所古庙遗址上，重建卢克索庙，其壮丽远过于前者，足使它暗然无色。到阿门和忒普第四世压迫旧教时，这庙的工程，当然放弃不复顾。第十九朝的王，又信仰旧日的底比斯神，于是卢克索庙又加增大。卢克索庙有八五〇英尺长，仅次于卡纳克庙；而卡纳克庙是以一千七百年的力量造的，卢克索庙的建成，却不过二百年而已！

现在要叙到底比斯西岸的古庙和古墓了。底比斯东岸是神的城，以卡纳克庙及卢克索庙为中心，四周还有许多小庙；但在尼罗河西岸的建筑的弘伟不减于东岸的，却不是神城，而是死城；且较神城为更有趣味而重要。神城以露在外面的伟大建筑见称，死城蕴有无穷宝藏，等待后人的发见。死城里王墓相望，王庙相属，雕刻纪念柱相属于道。我们想当年埃及人一定有一个口号道：“向西去，”因此，西岸便成死城，寂寞的死城。沿尼罗河西岸的诸山，如蜂窝似的，总有数百英里的墓。这是从那些古墓中所发见的艺术、文学的宝库以及日用器具等等，使我们得到许多的关于埃及人的生活与历史的知识。没有一处地方，曾使发掘的工作有那样丰富的报酬，也没有一处地方，曾使发掘的工作有那

样有趣，那样有声有色的发见，像这尼罗河西岸底比斯的死城中一样；在死城之中，“王谷”（Valley of the Kings）尤引人注意，为死城的精华所在；许多时代最伟大的埃及皇帝，都葬在其中，且有许多王庙，建立于其间。王庙至今尚有几座保存得很完好，可使我们约略见其光荣的成绩的；在底比斯西岸的河与山之间，凡二英里长，一英里半阔的地上，王庙几乎遥遥相望。但如阿门和忒普第二世，第三世，托司米兹第三世（Thothmes Ⅲ.）诸人的庙，则几乎完全残废，止剩下庙址而已。至于如锡提第一世（Sety Ⅰ.）诸人的庙，则幸而保存得很好。最使我们惋惜不已的乃阿门和忒普第三世的祭庙的失去，他是底比斯诸王中最光荣的；它的遗物，如今止剩得两个大石像，尊严而寂寞的坐在那里，双手放在膝上，永久双目凝望着对岸的日出。然而它的遗址虽止这一点存在着，它的弘伟却可由此而想象得到。这是西岸死城里最重要的古物；除金字塔和卡纳克庙之外，便没有东西可以更使埃及游历者有深刻的印象的了。他们站在那里，或不如说是坐在那里，至今尚有六十五英尺高；如当年的冠不曾遗失而尚在他们的头上，则当有七十英尺高；他们皆由一块大石雕出，重七百吨。那是三千三百年前的工作！在阿门和忒普的废庙之后，至于麦楞塔（Mereuptah）和托司米兹第四世的庙址的东北方，站着拉美斯第二世庙。这庙近年来曾经启柏尔（J. E. Quibell）完全发掘过，也是一所美丽的祭庙。在庙的前厅，立着一尊巨大红花岗石的拉美斯第二世的坐像。除皮特里（Petrie）在 1894 年发见的一尊雕像的零段之外，这尊像可算是埃及石匠所造最大雕刻，且可说是世界最大的石匠的工作。肩阔二十二英尺四英寸，耳长三英尺半。全像重约一千吨。拉美斯庙之北，又是两所大庙。著名王后哈次瑟萨（Hatshep-Sut）的庙，先为两个法国人将其弘伟之状，介绍到欧洲，然后，又由马烈特诸人，将埋入沙

中的部分发掘出来；这所庙是埃及建筑的一个无比的例子。拉美斯第三世的庙，在麦第涅特阿部（Medinet-Habu），也很可引起注意；他是埃及名王之一，且是最后的以武功见称的皇帝之一。这庙保存得极好；且有许多图绘战争情形的浮雕；这些浮雕写拉美斯攻打的种族的面目极为真切，尤其是那海战图，写他的海军战胜敌军之事，乃是古史家无价之宝，且它又为世界第一幅存在的海战画。但在艺术上讲来，这庙的建筑等等，已是埃及艺术衰落期的作品，不甚可观，然其在历史上的价值则极大。

现在离开死城的王庙，而叙到王墓的发掘史。这都是动人听闻的故事。王谷在斯特累波（Strabs）氏时代，他曾记载着说，有四十墓值得一游；但到拿破仑发掘的时候，却止有十一墓为人所知。然至今日发掘的结果，知王谷中的王墓，已知者实在五十所以上，未知者有待将来的发见。

柏尔磋泥（Belzoni）氏所发见的，至今仍是王谷中最精美的墓。他的发掘工作，开始于1817年10月。几天之后，他已发见第一墓，墓中有好些精美的图画。几天之后，他又发见第二墓。在开始工作后的第十一天，他发见“足以酬他所有研究辛苦而有馀”的大墓。这发见实足以使他百端夸耀而无愧。他说道：“这墓给世界以新鲜完美的埃及古物的范型，堪视为超出从前所得的东西，无论在规模上，在弘丽上，或在保存上，他们保存得正如我们进墓时方才完工一样。”两天的工作，使柏尔磋泥进了大墓的门口；十月十九日，他便很有幸福的在地下的仙国中徘徊着了；他由这一室走到那一室，最后找到那名王的棺椁。然而木乃伊却不在此，这有待于后人的发见。那名王是谁呢？便是锡提第一世（Sety Ⅰ.）。原来第二十一朝的祭师们，见他们无力反抗劫墓贼，便于纪元前1100年左右，将诸名王的尸体迁藏于秘密的地方。这地方的发见，即在下文叙及。

1881 年时，有一掘墓贼，向开罗博物院自首，率领他们同至他所盗掘的墓地。这地方正是诸名王尸身的隐藏处，锡提第一世的木乃伊也在此。这是最可纪念的一日。在埃及史上异迹虽多，却总没有在那天，博物院的汽船到底比斯将许多名王的木乃伊都运去，而妇人们在两岸哭着，男人们则在放着他们的枪，似若几千年前的名王的木乃伊，和他们尚有密切的关系一样。

1898 年，罗勒特（Loret）在王谷里发见阿门和忒普第二世的墓，这墓差不多没有什么损坏。劫墓贼诚曾到过墓中，毁坏一点东西，然而这位名王的尸体，却仍完好的躺在那里，而他的棺边尚放着一张名弓，他所自夸为除他之外没有第二人能使用的名弓。在这墓中，也发见好几具埃及王的木乃伊。罗勒特并不曾将阿门和忒普搬到博物院，因为博物院预备放在原墓中，供游人参观。“墓中点起电灯来，所有的主要的墓，也是如此。棺头上有一盏电灯；当一队游客沉默的集合在墓中时，所有灯光都熄，然后棺头的那盏电灯放亮，表现出这国王的头部独罩在灯下，而四周却是黑漆漆的。这是不可言说的凄怖与动人。”

1943 年时，美国的发掘者大卫斯（Davis），开始在王谷中发掘，他的成功与所得的报酬，没有一个人能及之。自 1903 年至 1912 年之九年间，他继续的发见王后哈次瑟萨墓，托司米兹第四世墓，以及和棱赫（Horemheb）墓等，此外尚有两个更大的成功与发见；第一个在埃及艺术上有重要的贡献，第二个有关于在埃及史上最有趣的一个人物的生平的结局。

1945 年 2 月，大卫斯发见一座不大引人注意的墓，没有一毫雕刻或绘画的饰品。不意这简朴的墓中却为储藏埃及艺术与工艺的最丰富的宝库。这墓是游阿（Yuaa）和他的妻条阿（Tuau）的合葬处，他们是阿门和忒普第三世之后替易的父母。他们见了古物满处的墓室，见了三千年的古人的形骸，不禁静愕的站住

了，器具中最可注意的是三脚臂椅，雕刻精工，饰以金色。一张椅子还有一个垫子，保存如新，至今尚可坐在上面。还有许多石瓶，有一个瓶中，储有液体。还有许多工致的箱匣，散置各处，有的是有脚的，还有两张舒适的床，还有游阿生前所乘的轻车。所有的东西，都放射闪闪的金光，丝毫不曾为灰尘所染。那些器物，虽是三千年前的，却仍像是昨日的。到了1907年正月，大卫斯又发见一个名墓，这是他成功的顶点。他那时正靠近第二十朝的拉美斯第二世的墓边一个地基上发掘。这地基遍覆以细石，看不出其下会有墓室。大卫斯坚执的要掘下去，在数日之后居然发见一道石级，尽处是一扇室，开门进去，是一条甬道，尽处为三千年前祭师们所封闭，直至今乃为大卫斯所开发。他们直如进了《天方夜谭》中的宝洞。黄金在地上和墙上闪闪放光，这些金子如新出炉似的光亮。这墓是王后替易的墓，而伟大的少年皇帝阿门和忒普第四世葬在其中者。这事的原因，在上边已经说过，现在不必再叙了。

以上是王谷中几个最著名的发见。但古代底比斯的王墓，并不是唯一的底比斯“死城”的遗址，而使她能与“生城”同其重要者。更有好些私人的墓，其绚丽也不下于诸王墓。有一个墓，是皮雕阿门阿普特（Pedu-Amen-Apt）的，比任何王墓都伟大，共有八七〇英尺长，而锡提第一世的墓不过三二八英尺长而已。更有许多私墓，是以装饰华美见称的。这种岩墓的建造与装饰，当是当年底比斯的大职业之一，要用到的是建筑师，土木匠，雕刻师，绘画师。而在这些装饰的图上，我们可全看出当年埃及帝国的风俗人情。

在私墓中最动人者是涅克特（Nekht）的墓；他生在第十八朝的初期，是底比斯的绅士。墓室有二间，仅第一间有壁画，保存得极好，画的是涅克特和他的妻的日常生活，农园工作，及渔

猎之状。涅克特墓也许是底比斯诸墓中最为人所熟悉者，因其壁画曾再三再四的制版覆印过。勒克马剌（Rekh-Ma-Ra）墓，保存得没有他好，却更重要，他是托司米兹第三世和阿门和忒普第二世时的首相。有一幅表示首相接受各国的贡物的情形，其中有从希腊海岛克里特（Crete）来的使臣特别可以注意，这乃是海王国的使臣！

古时对于埃及的意见，每以为她是一个隐士似的国家，不大和人来往，自在其领土之内，发展其可惊的文明的。然而经过近世的实际考察之后，乃知这观念是不对的；古代诸国交通频繁远出于我们空想之外。在克里特曾发见埃及的指环，在刚才所举的埃及首相墓画中，也见有克里特使臣的形貌；此可见两种古文化，尼罗河的与爱琴海的，并不是孤立的，乃是常有来往的。更有证据，在大建筑家及首相森马特（Senmut）的墓中见到。这墓早以为人所知，后又为人所忘。在它的壁画上，我们又见到克里特的进贡者，手捧或肩荷着巨大的金银杯，以及金和银的大口水瓶，正和伊文思（Sir Arthur Evans）所发见的一样，还有一个大铜瓶，四边有四个圆环。而克里特人的妆束则正是迈诺斯式的衣冠。这又是尼罗河与爱琴海文化相交通的证据。

第四章　都丹喀门王墓

埃及诸王墓在许多年代来，已经陆续被盗贼，或文明搜劫家，或埃及学者所发掘；在静寂的底比斯死城里，几乎是地无蕴宝的了。突然的在 1922 年 11 月，却听说卡忒（Howard Carter）又发见都丹喀门（Tutankhamen）墓，且发见的乃是财宝遍地，未被盗劫的原墓。虽然都丹喀门并不是伟大的王，墓室的规模，不能及锡提第一世等等，然而当卡忒刚发表其发掘所得的三四财

宝的真相时，已经震动一世的耳目！“都丹喀门墓”的一句话，几乎妇孺皆知；埃及文化的涉猎，突然又盛极一时；许多年来，没有这样的一个惊人的大发见的了。

这大发见，并不是机缘凑合的侥幸的发见，乃是经过千辛万苦的收获，值得在发掘史上留纪念的。尽有幸运的发掘者，初下手便得到极好的结果，满载宝物而归，然卡忒则没有这样的好福气，他找寻都丹喀门墓，已经不是一年半载的事了。他的名字早已为埃及学者所熟悉，他的半生精力，也都费在古代的埃及和她的宝物的解释上。他的雇主即合作者卡那赉（Lord Carnarvon），收藏埃及古物至富；卡忒和他合作，在尼罗河西岸工作着，已有十六年之久，而在底比斯死城中的工作，也在九年以上。这许多年的工作，可以总说一句话，是：费力多而成功少。除了旧瓶断像，小件古物之外，他无所得；然到 1922 年秋天，他们十余年来的苦工，却得丰富的报酬。有人说道：“自此以后，死城中的财宝，恐怕真要涸竭了。”卡忒在某处发掘着，移去了十五万至二十万吨的泥土，发给黑人不少工资，而毫无所得。然而在 1922 年 11 月 5 日卡忒却在拉美斯第四世的墓下，见到一个就岩石刻成的石级。他费一二天的工夫，将石级逐级发掘出来，最后到一座墙，封以灰泥盖上皇墓中所常有的印记。他立刻知道他已经寻到一个重要的墓。他又封闭石级，打电报叫他的主人卡那赉立刻到埃及来。他到时，门又开了。在各种痕迹上，看出这个墓门，在古时似曾为盗墓贼一度到过。他们恐怕近代的盗贼，又要追步古代劫贼的前踪，于是墓边便有许多兵士警察和工头日夜看守着。从头门到二门，是一条甬道，约有八米突长。卡忒将墙石拆去几块，用烛光去照见门内的东西。在他后面的是一群的合作者，焦急而热激的在等待着。最后，卡那赉等得不耐烦了，问道：“里边有什么东西？”卡忒心里非常的喜悦，因他已见到不少

的奇物；口里却徐徐的答道："这里有些奇异的古物。"其初，他在朦胧的烛光之下所见的，和大卫斯在王后替易墓中所见的一样，是一片眩目的金光。然后，渐渐的金床、椅子、各式各样的箱子，逐渐的可见。那样多的葬器，是任何墓中所不曾见到的。过一会，墙洞掘得大了，那些发掘者便进"宝库"之中，带进一盏电灯，仔细欣赏他们所得到的奇物。靠在墙上的是两具和生人大小相等的饰金的木像。地板上拥挤着各种床、车、箱、瓶，还有美丽的手杖，还有各种食物，预备死王在地下用的器具。最可注意的是一张龙座，本身是木的，遍饰以黄金；在椅背上，有这位国王和他的王后的像，用许多宝石及半宝石铺砌着。光彩绚耀无比。这龙座显然是都丹喀门生前之物。在室中，没有尸棺的踪迹，不久，他们便明白这不过是墓中的前室而已，更有他室等待着去发见呢。在大床之下，寻到小洞，由那里可以进到他室，这是副室。两个立像间又有一门，可通他室。然而这二室里的宝物已极丰富，搬移为难，且须注意保护，防在无意中受有损坏。所以便暂不发掘第三室，而先着手清理第一、第二室。他们将锡提第二世的空墓，当作储藏室，先将宝物移放过去。在第二年的二月，两个立像间的墙便又被发掘，而都丹喀门的真正的棺室，便可见到。棺室并不大，止有二十英尺长；壁画看来，也不见得很好，然其棺椁则极华美，比任何王墓中的都更好；长有十六英尺，阔有十二英尺，所以几占满一室，它与墙之间止剩下一点空地。椁上饰以金，饰以青色。它的东头有两扇坚门，用铜条严锁着。外椁的门开时，又发见第二椁，在这二椁之间，散放着许多珠宝。在棺室的东墙，尚有一门，未曾封锁，这门内是一小室，也放着不少器物。这室内最可注意的东西，是一座方坛，四周有四位女神的像保护着，她们伸开双手抱着方坛，而她们的美丽的脸，则回过来，似憎恶的望着三千三百年后闯入墓道，破坏她们

尊严的发掘者。这个方坛乃是储藏死王的脏腑的，他们分藏在四个小棺内，形与大棺全同，且更华美；小棺之外，是一个石瓶，瓶上盖以都丹喀门的半身像；然后又是一个外棺，棺之外，再是一个外椁；椁外即为四位女神伸出两手所保护的。女神姿态的柔美、雕刻的工致，在埃及雕刻上，尚没有发见可以与相比的。

天气渐热，墓道便又封闭。在1923年秋以后，他们便又进行清理棺室及其后的附室。他们的报告，描写每一件宝物的，差不多都足使世人耳目为之一新。

都丹喀门是上文所已提到的大宗教改革者阿门和忒普第四世的第三女婿，继续阿门和忒普第四世之后而即位的。（其间尚有一位国王，是阿门和忒普第四世的大女婿，但其在位，不过数月而已。）他初在他岳父的新都阿克塔腾登极。但后来，他和他的妻却没有阿门和忒普第四世的坚毅，竟反抗不过旧教徒的劝诱与胁迫，不得不放弃新都，而迁回故都底比斯去，而他们便改而崇奉旧教阿门，而将他自己的名字改为都丹喀门，即“阿门的活像”之意。他在位大约不过九年；其他史实也不大有可靠的记载，仅知阿门和忒普第四世所失的威权与帝国势力，在他的时代，又恢复一部分而已。然而他虽不是重要的国王，他的墓却供给埃及学者以无穷的宝藏。

第五章　巴比伦南部的城国

现在的巴比伦是古代这地方的首都与文化中心，经历许多年代的光荣伟大的历史。它是一片沃土，为幼发拉的河和底格里斯河所造成的沃土。他们的地域在北方的名为阿卡德（Akkad），其文化中心为阿卡德，奥匹斯（Opis），巴比伦等；在南方的名为秀麦（Sumer），其名都为拉加士（Lagash）、吾珥（Ur）等。

在南北之间，有圣城尼帕（Nipur）。自1888年以后，美国宾夕法尼亚大学曾在此继续发掘，得到不少重要的古物，足以为古代巴比伦文明与宗教的佐证。古代巴比伦，文化中心在南部，所用文字也是南部的秀麦文。讲巴比伦的文化，止能从秀麦的文化讲起。自四十余年来，讲古代巴比伦与秀麦的历史者，皆根据于巴比伦最后一王那波尼达斯（Nabonidus）的圆柱上的记载。由那里可见巴比伦的文化，较埃及为更古远。据学者们的断定，巴比伦人定居于此，当在西元前六千年至七千年或更早；又说纪元前五千年，“城国”遍布于巴比伦南部。然据近来更确切的研究，其年代似应缩短一千年以上。

秀麦的模范城国是拉加士（Lagash），这城自始至终，维持其纯粹的秀麦式的城市。拉加士的兴起，在秀麦文化曙光初露之时，拉加士的灭亡，则不会在第一巴比伦朝代的兴起（即西元前2225年）以后。

拉加士的古址，在今所谓忒罗（Tellô）的荒丘上，那地方，半年是沙漠，半年是泥泽。这座荒丘长约二英里半，阔约一英里又四分之一。忒罗在很早即已为古物不少的所在，阿剌伯人常来采掘，发见不少刻有文字的砖与圆椎体。1877年，法国驻在巴士拉（Basra）的副领事萨则克（M. Ernestde Sarzec）氏，也注意到这荒丘，立刻和土尔其的长官交涉发掘的事。同年，他便从事发掘，自此至1900年，得到不少古物，发见最古的秀麦居民所成就的光荣的文化与艺术。萨则克的工作，可分为三时期。第一时期是试掘，约阅一年，这时是费在决定全部荒丘的性质；第二时期，大部分费在到法国征求政府的帮助与同情，然后又回到忒罗，进行发掘帕提亚宫（Parthian Palace）。这时期约阅一年。他和他的妻同在那里，结果极为完满；不仅完全发见那大宫，且得到古代秀麦的艺术品不少，其中最重要的，是一群雕像。第三

时期，是中断而又继续的四次发掘；在那时期，他发见雕刻与刻文，时代更古。萨则克死于1901年，发掘工作因此突告终止。到1903年，又由克洛斯（Gaston Cross）继续进行。他的主要的发见，是一个建于纪元前2450年的城墙；这墙是城中著名的“教王”（priest king）究第阿（Gudea）所建。墙厚三十二英尺半，有几个地方，至今仍有二十六英尺高。

萨则克的主要发见，是两大烧泥圆柱，也是属于究第阿的。这圆柱长二英尺，直径一英尺，其上刻有约两千行的早期楔形文字。更有著名鹰柱，在那里记载着古代拉加士名王伊那坦（Eannatum）的战功；还有许多的雕像精美的银瓶，几千块刻有文字的碑板等等。有一块泥板记载着一个伤心的拉加士城民，或者是一个拉加士的教士，悲痛他的城市之为邻邑安马（Umma）所陷，呼吁上天降罚于安马的“教王”。

自尼尼微（Nineveh）的发掘之外，没有一次发见比这次迦勒底（Chaldea）的发掘更重要的。究第阿的雕像，在艺术上看来，虽不能和尼尼微发见的有翼的狮与牛及许多精巧活泼的描写战争、宴会、打猎的刻石相比，或和埃及的巨大雕刻相比，然却比别的在美索不达米（Mesopotamia）地方所发见的东西都重要。且拉加士所发见的浮雕，在艺术上虽不能与尼尼微相比，因为他们是粗率的、原始的，而尼尼微所发见的浮雕则为精美的、进步的；然在真实价值上，我们却比尼尼微派的浮雕更重要更有价值，因为他们将亚述未曾为人注意之前即已成了老大的古民族的形貌、衣服、器用、风俗、习惯，都表现出来；而他们的文化，乃是巴比伦文化的根源，亚述的文化，即完全掳劫他，而带到北方去的，他所增加了极少的东西进去，或竟至于无所增加。在拉加士以及其他城市的秀麦人乃是世界史上最有创造力的人民之一，他们的久被忘记的工作，今虽仅发见其一部分，然已可证明

其为人类文化的础石。萨则克在忒罗的工作，不仅给我们以比野蛮的光荣的亚述人更有贡献于人类的民族的图画，且更给我们以理想的社会，值得与大帝国的理想相比敌的，即所谓“城国”者是。这种城国后来在希腊曾放出更灿烂的光华来；雅典和她的不可及的光荣与文化，即是一个登峰造极的例子。而这种城国，巴比伦的拉加士和左近诸城即已树其基。原来古代巴比伦文明的特质，即在巴比伦人的一个社会，一个团体，其单位不是一个国家，却是一个城市。这种城市由一个人所统辖，或可谓之国王，或可谓之“教王”，因他同时又是一个“城神”（city-god）的最高祭师。对于这城神，他和全城的人民都是他的奴隶。城墙之外，环以膏腴的土地。这样的城市，足以自给，足以安生乐业。城内的组织，在纪元前三千年，已是很完备的了。在城市的中央，有一所城神柠季秀（Ningissu）的大庙，和高塔；国王所住的宫殿，又是一所大厦。此外，更有好几个较小的庙宇是拉加士的别的神祇所住的。全城围以砖墙，高而且厚，城墙上各有堞楼，有坚门与城外通出入，日出而启，日入而闭。农人们在开城时便出城外工作。当拉加士或相类的城国，人口日多，势力日益扩充时，城外的土地便不能不日益扩大，以应城内增多的人口的粮食。因为领土的扩充，于是与别的城邑便生利害冲突，而战争以起。

我们在萨则克所得的鹰柱上，完全见到当时的两个城国因争地而战的情形。拉加士因与邻邑安马（Umma）争夺一块土地，各不相让。在鹰柱的第六行，城王伊那坦自叙战功，告诉我们说，安马的教王受了他的城神的命令，要来争夺拉加士的土地。伊那坦不动声色的集合他的战士，在城外等待他们。城神柠季秀答应他说，这次战争必定获胜。这次战事的结果，拉加士军果然得大胜。伊那坦完全摧灭敌军。他记载着说，共杀敌三千六百

人，（或据别一个学者的解释，是三万六千人）这当然是极夸张的记载。在这种城国，决不会有丧失三万六千大军的可能，即丧失三千六百人，恐也将使全城为墟了。伊那坦得胜后，又长驱直入至安马，安马的前王已逃或已死，他便和新王讲和，得回所争的土地，立约在二国的边境上掘一道界沟。于是伊那坦便回军葬了自己的人民，而任凭鸟兽去残食敌人的尸体。鹰柱的取名，即由于柱上的图里有鸷鹰的飞啄人体的图形而得。然过了许多年之后，安马却又乘机来报复前怨。他们以火与剑扫荡拉加士全城。在克洛斯氏在荒丘之北所得到的一片刻文上，记载着这次全城被毁的事。他说，安马在放火，在烧某处某处！他们劫去银物与宝石！他们在神坛前杀人！他悲愤哀吁，最后乃求他的城神对于这奇耻大辱，加以报复。

几百年后，拉加士一蹶不振，而在北方，有亚加朝代建立起一个强固的正式国家，自称“天下四方的王”。后来这国家势力渐弱了，城国便又暂时重现光明。在纪元前的2450年，拉加士在究狄阿统治之下，复得到旧日的光荣。究狄阿死后，拉加士的末日又至。吾珥（Ur）吸收各个散漫的城国。他们虽仍为旧王所统治，却已毫无实权的了。

第六章 巴比伦城

在古代的世界上，没有一个城邑有巴比伦那样给我们以深刻的印像的；尼尼微诚然有一个时期成为其对手，然仅不过一个时期而已。亚述所给与人类的，是暂时的大帝国，是瞬间的残酷的光华；巴比伦却有长久的历史，贡献给人类文化以无数的要品。尼尼微一蹶不振，而幼发拉的河旁古国巴比伦却又复兴起来，重建新帝国，放射新光荣。罗马使我们忆起巴比伦，然罗马的贡

献，却不能与巴比伦相比，因罗马仅沿已修成的大路而走，巴比伦却是先驱者。

巴比伦的古址在幼发拉的河的东岸。在遗址之上，有五座重要的荒丘：一座是巴比尔（Babil），在北边；一座是卡斯（Kass），即卫城，在中央；一座是安蓝（Amran-ibn-Ali），是古城的最南部；一座是和麦刺（Homera），在东部；在卡斯和安蓝之间的是麦克斯（Merkes），在安蓝易阿力之北和在它与麦克斯之间的，是萨求（Sachu）平原。

巴比伦古址的系统的发掘，开始于1899年，发掘工作由德国东方学会担任，其领袖是科尔第卫（Koldewey）博士。他在这废址上，工作十四年，常年有工人二百至二百五十名；然而他的工作到1912年止，还只告成一半。这次发掘并不怎样完满，因为全部的古址，除极少数的例外，都是属于同一时期的，且是最后的时期。仅在麦克斯丘上，发现比新巴比伦帝国时代更古的东西。在这遗址上所发现的古物，分量很少，所以这次发掘，颇使人失望。然而德国东方学会的工作，虽不完备，却有无穷趣味，可使我们对于这古代东方的最光荣伟大的城市的文明，至少有一点观念。这次发掘的趣味集中在三点：（一）防御都城的大城墙，即卡斯丘下的大宫墙；（二）马杜克（Marduk）或巴力（Bel）的庙宇，即天与地之室；（三）它的巨塔，即巴比尔的真正的巨塔。由北至南，经过全城的是一条大街，或巴比伦的圣道，在这大道的中央，是白色石灰石，每块有一、〇五米突见方，边道为红色泥石所砌成。每块石板，边上都有刻文，其文道：“我是巴比伦王尼布甲尼撒（Nebuchadnezzar），巴比伦王拿保卜拉撒（Nabopollassar）的儿子。我用石灰石（或泥石）砌成巴别街，以便大神马杜克的通过。愿大神马杜克，给我以长生！”在这条大街与南边城墙相接之处：是一所易士塔门（Ishtar），这易士塔

门，是古代巴比伦的光荣的最好的遗物。这易士塔门的两个东塔，至今仍有十二个米突高，雄伟而巨大的立在那里，且保存得很好，是美索不达米所有建筑中最动人的一个。城门是双层的，有一个外城房，一个内城房，每个城房都有两个门。这大城门的装饰是很著名的。城的全面都装饰以砖上浮雕的牛或龙的形象，而涂以鲜明的颜色，大部分是白色与黄色涂在鲜蓝色的背景上。这种兽像狞猛的对着进城的人，似欲扑过去。在城塔上及他处，至少有五百七十五个兽像。

在圣街的两旁，耸立着坚墙，墙上也砌着狞猛的狮像。在城门的左边，是一所小庙。在右边，是南御墙和宫殿。但我们现在可以不必详述其城市的情形。在全部发掘中，最有趣味的却是宫殿区域南部的平地所谓“沙契”。在那里发见一道大砖墙，这墙有两重，在西南角，有一座大塔；东门有两座大厦，各有天井，这大约是庙宇的储藏室，在南边又有一带大房子，大约是祭师们住的地方，在那里，站着一所大庙的遗址。这是巴比伦最高的神马杜克或巴力的庙。这塔是“天与地之室”。这座庙宇之证实，乃由于找到几个有刻文的砖块。我们在那里找到巴比伦信仰中心神坛了，找到真实的巴比尔塔了。

发掘者于是又转到和麦刺荒丘上，在那里，他们很失望的得不到一点房屋的痕迹，这荒丘是一片的灰烬与破瓦堆，其中有的是断砖残石，刻有尼布甲尼撒的印文的，还有几个希腊的烧泥人像。在塔边也找到同样的希腊泥像。这希腊泥像与巴比伦的砖石的集合，证实古代传说的亚历山大帝要重建废圮的巨塔而未成的事。

就所发见的房屋建筑而言，完全是后期亚述的或新巴比伦时代的建筑。但在麦克斯荒丘里，发掘者却渐渐由帕提亚（Parthia）的，希腊的，波斯的，新巴比伦的遗迹，而找到藏有米罗达

巴拉坦第一世（Merodach-Baladan I）和恩力尔那丁商（Enlil-Nadin-Shun）时代的刻文。在最低的地方，竟有第一代的契约文板发见。在那地方，他们已到巴比伦历史的开始了；这城市在早期是被大火所焚的；这事实证明第一巴比伦朝代的灭亡，为卡息特（Kassite）朝代的兴起开一条先路。在这最早期的巴比伦时代，房屋是密接在一处的，但街道却很有规则。主要的街道由北往南，别的街道，与它成直角相遇。在实际上，第一代的巴比伦，已表示出应用科学的基础来建筑城市的最初的努力。

以上是发掘巴比伦古址的成绩；至今还不过发掘一半的区域，等到工作完成，恐怕还有许多年。但即就如今发掘的成绩而言，已足使 我们知道传说中的第一世界都城的伟大光荣，并不是过度的夸张；这古代东方的大城，在人心上记忆住了四千年，并不是没有原因的。在《旧约》里飘流在外的犹太人所见的新帝国之灿烂的情形，今还如昔；马杜克大庙遗址之雄伟，圣街的整洁与巨大，易士塔门之庄严华丽，今还如昔。然这次发掘的结果，所最感不足的，是没有发见多少关于巴比伦的文学、宗教、及法律的东西。然这有雷雅特（A. H. Layard）在尼尼微所发见的许多刻文的石版，可以供给巴比伦研究者以许多材料。雷雅特发见两大室的石版文书，其中不仅记载亚述的事，也记载巴比伦的事。这些石版共约三万枚，真是古代文学中最可宝贵的东西。以后，美国人彼得斯（Peters）、痕兹（Haynes）和喜尔普勒赤（Hilprecht）又在尼帕（Nippur）发见许多的石版，共约二万枚，因此，又增加不少关于巴比伦文学的材料。

但关于巴比伦的法律的材料，古人所夸耀巴比伦人为“法律之源泉的”其主要材料却不在巴比伦本土，而在她的东边外，巴比伦古代的世仇以拦（Elam）境内。今日之苏撒（Susa）城，古时曾为以拦人的国都。摩尔根（M. J. de Morgan）在1901年至

1092 年，在苏撒城从事发掘，得到三大块的黑石，这三大块的黑石恰好拼合在一处，而成为一圆形的纪念幢，约有八十八英寸高，圆径在底面有七十三英寸，在上面有六十五英寸。现在这黑石在巴黎的卢甫耳（Louvre）。在上端有浮雕，表现伟大的王罕穆剌俾（Hammurabi），从日神沙马（Shamash）那里接受他的法律。在这个浮雕之下是刻文。刻文分为许多界条，每条是由上而下的，而文字则自左而右，因此读文者须斜了头去读。石前有十六条。还有五条已经涂灭不可辨认。背后有二十八条。全部共四十九条，四千行，约有八千字。涂灭五条的工作大约是以拦王战胜巴比伦夺去此幢时的事，因他欲记载自己的功绩，后来大约不曾实行。这石幢是世界最早的法律记载，其年代约在纪元前二千年。

第七章　尼尼微

在人类历史上，没有一个国家有如亚述帝国（Assyrian Empire）的兴起之暴而灭亡之速的。当其盛时，她在东方为人人所畏惧；到她的灭亡之后，却没有一个人记住她；她的遗址不久便被人所忘了；她的绝世的威名，光华横残暴虐，俱成过去的一梦。巴比伦（Babylon）帝国在亚述未兴之前几百年，已经是东方文化的中心，到亚述代兴时，她便暂时匿迹；然亚述不久即灭，她却又重兴起来。这是两个美索不达米古代大帝国根本不同之点。

亚述人古代威力的集中点，是亚息（Asshur），卡拉（Kalah），和柯萨巴（Khorsabad）。然而仅在大威权者西拿基立（Sennacherib）时，尼尼微（Nineveh）才进到全盛时代。世界上没有一个城市曾在那样短时间内，能在人心上有那样深刻的印象

的。尼尼微实是亚述帝国文化与威力的结晶。亚息可算是亚述权力最古的所在，卡拉可算是战争最有成绩的所在，柯萨巴可算是在实际上比尼尼微诸王更伟大的专制者萨尔恭（Sargon）的纪念地；然而尼尼微的西拿基立却给古代东方以世界征服者的印象；他压迫古代的埃及帝国，扫荡光荣的巴比伦帝国。而他的孙子亚息本尼巴（Ashur Bani-Pal），更完成他的丰功伟烈，攻下底比斯，打倒尼罗河畔大帝国的威势。当时全世界都颤抖抖的站在这新兴大帝国之前，任凭他践踏而不能反抗，而他则到处劫掠奢杀，野蛮残酷，世间无比。尼尼微在历史上，约有一百年是人类心目中最可怖的都城；然后她的巨大能力消耗净尽，她便暴灭。亚息本尼巴死后不到二十年，新巴比伦帝国的创律者拿保卜拉撒（Nabopolassar）联合米太人（Medes）起来反抗亚述；亚述的最后一王辛沙立士坎（Sin-Sharishkun）战败之后，和他宫殿一同焚为灰烬，而尼尼微的光荣便跟了成为灰烬。尼尼微军队所惯施于人的焚掠，如今也临到自己头上了。

此后，尼尼微便无人提起，仅有底格里斯河两岸的两堆荒丘，相传为她的遗址而已。而真正的尼尼微的所在，迄无人知，也无人去发掘。直到二千五百年后，即十九世纪中叶，尼尼微方才又被人发见，同时发见的，是她的文化武功，与她的不可及的光荣。

在1842年时，波塔（Paul Emil Botta）被任命为摩苏尔（Mosul）的法国领事。他那时是三十七岁，关于东方的经验学识，都极丰富，且有精敏的观察力，与耐苦的精神。同年十二月，他在摩苏尔对面的两座荒丘中的北边一座名为考央吉克（Kouyunjik）的，开始发掘。其初工作得到结果很少。仅掘出许多残碎的浮雕，但没有完整或巨大的东西。他并不灰心，仍继续发掘，直至1843年3月。在他开始工作时，曾有一个亚剌伯的

染工，从柯萨巴村来，经过这座荒丘，停步问他们发掘的原因。他们告诉他说，要发掘刻有文字的石块。他说道，这种东西在他村庄附近多着呢。并答应带许多给波塔，虽然以后这个染工曾带了两块刻有文字的砖到摩苏尔来给波塔，但他并不曾注意。到了1843年，他已失望的将要停止发掘荒丘时，方才想起亚剌伯人的话，便命工人到柯萨巴的荒丘去试掘。他们立刻便证实亚剌伯人的话不错。波塔匆匆的到柯萨巴。他只想在那里停留一天，然而他所眼见的古物，已足引他住下，且使他送报告和图形到巴黎。他在信上说道："我相信我自己是第一人发见那种雕刻，有理由可以证明属于尼尼微的盛时的。"当那封信在亚细亚学会宣读时，引起法国人的热心。自此，古代的东方乃开始复活。法国政府立刻允许他继续进行发掘的工作，并允运回所发见的古物。同时，波塔却在柯萨巴和气候，疾病，以及居民的反抗，并土尔其政府的阻挠相敌，不知经历多少困难，方才战胜一切；在1844年，得到发掘的正式允许。他雇用三百名工人发掘着。到1846年，古代的雕刻，运到巴黎，法国人的热心更激起百倍。当那些巨大有翼的牛，表现着绝世的力量与庄严，和那些精美的浮雕，活现一个久已过去的民族的战争与和平的景象的，一旦由黑暗的地中掘出，而放在全世界之前，直如使那光荣的亚述大帝国在今日复活一样。对于这次发掘的结果，波塔曾出版十五大册的书以叙述之，书中附有五百幅的插图。1851年，法国又派普拉斯（Victor Place）到柯萨巴去继续发掘，完成波塔未竟之功。普拉斯所发见的古物，不幸有一大部分在运回法国时，沉在底格里斯河。然而这几次的发掘，与所得东西，已足证明埋没在柯萨巴荒丘下的大宫大城，是有如何的伟大光荣的历史。同时，学者们如罗灵逊（Rawlinson）等，又努力于发明波塔等所发见的刻文的翻译的关键。他们研究的结果，说波塔所发见的，不是如他

所想象的尼尼微，乃是萨尔恭（Sargon）的都城；萨尔恭是撒马利亚的征服者。（纪元前722年。）

萨尔恭的都城（Sargon-Burgh），占地七百四十亩，约有人口八万。它的坚城，共有八门，王宫在城内西北方，建在一座高约四十五尺的台上，占地约二十五亩。王宫的西方，有一所庙宇。西南方的中央，有一座高塔，亦是属于庙宇的。

在亚述与巴比伦的发掘史上，有许多发见，也许比波塔这次的发掘更为重要，然而却没有像他似的引起西方人对于古代东方那样深切的兴趣的；波塔使萨尔恭的王宫，一旦复见天日，且使久已完全消灭于人类视线外的一个艺术的大时期，第一次复见天日。

正当法国人为波塔的大发见所震动时，英国人也为他们的国人雷雅特（Austen Henry Layard）的大发见所震动。雷雅特原是波塔的同事；他在少年便有发掘东方的雄心。1840年前后，他到美索不达米探望好几座荒丘；1842年，他在摩苏尔和波塔相见。那时波塔正在从事发掘。他毫不猜忌的将已得成绩，显给雷雅特看。雷雅特因此更为热心，要从事于此。他旅行终了时，住在君士坦丁堡，为英国公使坎宁（S. Canning）的助手。坎宁听见波塔有那样好的成绩，也不禁跃跃欲试，且经雷雅特的劝说，便先付六十镑给雷雅特为发掘用费。雷雅特带这少数的钱，在1845年10月，去发掘尼尼微的故址。他决定先试掘宁穆禄（Nimrud）荒丘，这座荒丘，由穆苏尔沿底格里斯河下行，五小时可到。然他的工作，却为当地土尔其的长官所阻挠。他知道不能得到发掘的允许，便假充打猎，带了几个人，藏了锹铲，乘筏顺流而下，到宁穆禄。立刻便和立幕于荒丘之旁的阿剌伯酋长结为朋友。因此，他能雇到阿剌伯工人。没有一次发掘，有雷雅特那样顺利的。他刚刚着手发掘，在午前便有一室，界以有刻文的

石板的，被发见出来。他命三个工人继续在西方发掘，而命其余的工人到西南方去。在日落之前，这两队工人，又掘出界以有刻文的石板的房两间。一天的工作，六个人的工作，却发现两座亚述王宫！（经后来的发掘而知之。）以后几天，工作甚顺利，第一片的浮雕，也发见了。1846 年 2 月，国王们，宫人们，兵士们的雕像，有许多被掘出；继之出土的是一个人头狮身，有翼的巨大雕像。这像气象雍和而庄严，是古代雕刻中很精美的代表。此后，又发现许多有趣的浮雕，在其中，有藏在英国博物院里的表现打猎的景色的一群浮雕。即在亚述的著名雕刻中，也以有力与有精神见称。

在他的工作时，雷雅特显着不倦不懈的勇气与信仰。他暂时离开了宁穆禄，又到穆苏尔对面的大荒丘考央吉克上试行发掘。他得到几个雕像，他以为这些雕刻，略后于宁穆禄，而与柯萨巴所发见者同一时代。他回到宁穆禄，复在西北方宫殿发掘着，得到保存得极好的雕像。连未受教育的工人，也极热心于这个工作。1846 年，雷雅特送一部分的古物到伦敦去。在同时，他又在西北方宫殿进行发掘，证明这宫殿是国王亚息那策巴（Ashur-NatsirPal）（纪元前 885 年至 860 年在位）的；有一群非常精美的石板被掘出土，表现着这国王在战争时与和平时的光荣。所有亚述的战争与狩猎，都极活泼真切的表现出来。在荒丘的中央，是亚息那策巴的儿子沙尔马尼则第二世（Shalmaneser Ⅱ）（纪元前 860 年至 825 年在位）的宫殿。雷雅特的濠沟掘到五十尺长，尚未发现重要的东西，他正预备放弃不顾时，工人忽然掘出一尊近七英尺高的黑云石幢，证明其为沙尔马尼则的纪功碑。四面刻有二十个浮雕，二百十行的楔形文字。他的工作到 1847 年，已发见亚息那策巴宫殿的二十八座大厅。雷雅特便想运输一对有翼的狮与牛回去。在那时，已掘出十三对这样的雕刻。这个运输，

虽不方便，却终于成功。但雷雅特在宁穆禄所发掘的城市，还不是真正的尼尼微，而是卡拉（Kalak），在尼尼微暴兴之前的时候，曾为亚述的都城二百二十年（纪元前885年至668年）。以后，他又到亚息的古址（亚述最古的都城）和考央吉克，真正的尼尼微的古址上工作着。他的工作虽不过是试掘，却结果极好，已发见大火所焚的西拿基立（纪元前705年至768年）的大宫殿的一线痕迹。他的工作不过二年，而已有这样的好的成绩，真是发掘史未之前闻的奇迹。1849年，雷雅特受英国博物院的委托，重到考央吉克发掘尼尼微。目的在发掘西拿基立建造的西南方的大宫；这座大宫在米太人的军队陷尼尼微时被焚；许多刻图刻文的石板，俱为大火所灼，或断或残，然而他仍得到许多的图画，记载西拿基立在巴比伦，叙利亚及他处的战功。以后，考察七十座大厅和长廊之后，知有许多宫室，是西拿基立的孙亚息本尼巴所添建的。在所有的发见中，最重要的是王宫的两间藏书室；从地上起有一尺多高，满堆着大大小小的刻文的石板；有的完好无缺，但大部分却都是破碎的。最大的石板，是平面的，约九英尺长，六英尺半阔；较小的，微凸；最小的，长不到一英寸，止刻有一二行文字。刻在这种石板上的楔形文字，有时极小，非用放大镜不能看得清楚。这两间藏书室是许多名王收集的结果，亚息本尼巴收集的尤多。这种发见，价值不能限量。我们现在立刻和古代的原作相见，而直接知其历史、科学、法律、文法、宗教等等的情形了。且这种图书，不仅限于亚述一国的事；亚息本尼巴还知注意于收集巴比伦的图书；有许多石板是钞录古代巴比伦的文字的。所以我们研究巴比伦时，这些图书又是极重要的宝库。

雷雅特的发掘的工作，至此已登峰造极了。1851年4月，他便离开尼尼微，而将工作交给他的助手刺萨谟（H. Rassam）继续进行。1853年12月，刺萨谟发见亚息西尼巴的大殿；这位

皇帝，是亚述最后的威势赫赫的皇帝，希腊人称之为萨达那佩拉（Sardanapalus）。剌萨谟在这王宫中，发见王家图书馆的第二部分。此外，最有趣的发见，是一群奇异的雕刻的石板，表现国王的猎狮的情形。如将亚述的艺术加以比较研究，则这一群的石板，和雷雅特在宁穆禄所发见的属于亚息那策巴的一群早期的石板，便立刻可以看出其区别；早期艺术，有的地方比后期的有力量，然而后期艺术，却有更为精美的。无论古今的兽类雕刻家，没有一个曾比那个纪元前650年的亚述雕刻家表现野兽的威猛更忠实，更真切的。狂怒的狮子，咬住了车轮；受伤的母狮伸长头颈，表现出临死时悲楚的挣扎；国王骑在马上，脸上现着又喜悦，又紧张的神色，在猛追着沙漠中的野驴。这些景色都是极可赞颂的。

在发见狩猎图的大厅的中央，剌萨谟又掘出好几千块的石板；其中有不少关于巴比伦与亚述神话的记载。在剌萨谟之后，罗夫塔斯（Loftus）继之，从事于考央吉克的发掘；他的最大的成功是发见有名的浮雕，图写亚息本尼巴和他的王后同在一个花园中宴会的情景。但这时，发掘的费用已不够，于是发掘的工作只得中止。同时，亚述学的研究，根据雷雅特及剌萨谟所发见的刻文，建立研究楔形文字的坚固的基础，遂得以通达这种无人懂得的“箭头书”的意义，而重建巴比伦及亚述的历史、神话、宗教、法律等等的系统的研究。在这些学者中，最重要者为罗灵逊（Rawlinson），奥拍特（Oppert），兴克斯（Hincks），及品拆斯（Pinches）等。

第八章　推来城

在许多次的古城古墓的发见里，最可诧异的，是推来

(Troy) 城的发见。发掘推来城的主人翁是德国人舍利曼 (Heinrich Schliemann)。说来可怪，他之立志发掘推来，在读荷马(Homer) 的大史诗《伊利亚特》(Iliad) 时；在他之前，没有一个人不以为这篇诗是虚无飘渺的歌咏，推来是荷马脑中的城；十年大战是荷马虚构的空中楼阁；赫楞 (Helen)，赫克忒 (Hector)，阿溪里 (Achilles)，攸力栖兹 (Ulysses) 是荷马随意创造的人物。假定有人说，推来实有其地，十年大战实有其事，赫楞等实有其人，则无论何人，都将掩口而笑，以他为发狂。然自舍利曼的推来发掘成功以后，人的眼光却全变了。方才知道，推来城不是荷马脑中所造的城；十年战争不是荷马虚构的空中楼阁；赫楞等不是荷马创造的人物。于是荷马的研究，别开生面，荷马的史诗别有一重价值，希腊的古史，别添篇页。

舍利曼生于 1822 年。在他孩提时代，他的父亲常将希腊故事说给他听，他心中充满这些故事的影子，每每沉醉于希腊英雄的冒险与勇敢。在他看来，那些故事都是真的，荷马所歌咏的英雄行为都是不假的。他的心紧为他们所捉住。有一次，他得到一本插有一幅推来城大火时的图的书，他心中更除去一切疑团。他看见推来城在延烧，一所所的宫殿房屋逐渐的为红焰所吞没，他看见不幸的推来人在惊号，在奔逃。他对他的小伴侣说道：

“我要去寻找推来。”

他们讥笑着他；他默默不言，心中受伤了，他不明白他们为什么不和他一样的热心。

以后，舍利曼的家境贫穷了，他的童年不得不在一家杂货铺中度过。他每天做十八点钟的工作，而他的心，仍然专注在推来城。这种矛盾生活的痛苦，是不必说的，然他又不能脱离这种生活。他的主顾都是些粗野不学的人，他与他们长时间接触之后，几乎把从前所学得的一点拉丁文都忘记了。他想求知识，却没有

时间去得到。他没有假期，没有快乐，除了几点钟的睡眠以外，便是不息的工作。在这种环境，他还不时的记忆着他的父亲为他讲述希腊英雄故事的快乐时代。他不时觉得前途有一线光明。他的发掘推来城的童年的梦，深埋在心底而保存着，并不曾毁掉。

有一天，他因举重物受伤，不能再在店中工作。他不知怎样办好，贫乏、疾病交迫着他；他到汉堡，没有人雇用他。最后，他到一只船上做侍童。不幸这船在中途遇险，他和水手们幸得逃生至荷兰海岸。这时是舍利曼一生最黑暗的时期。他不得不求乞糊口。后来，在一个事务所中，得到小位置。他的心中又生新希望。他忍饥耐苦，省钱买书，有机会便拿来读。在六个月中，他学会英文，再六个月，又学会法文。他发狂似的去求知识。他的向未发展过的头脑，忽然的觉醒了。他有一种不可及的学习语言的天才。以后几个月，他又学会荷兰文、葡萄牙文、西班牙文、意大利文。他不肯停止。他又想学俄文，而在六个星期内，他居然会写俄文信了。这时，他已经二十四岁。主人命他到俄国去办一件事。在一年之内，他在俄国自己开始营业，决心要积钱实现他童年的梦。有一件事是很可怪的，他崇拜希腊，他敬爱荷马，然而他却费许多工夫去学习许多外国语，独不肯去学希腊文。其实他是怕学希腊文，怕这种迷力极大的文字一捉住了他，他便将完全忽略了他的营业，将永不能有力量到荷马所歌咏的地方去了。他之经商也如他之求学，全副心力都集中在商业上面，他的唯一目的便在得钱。十年之后，当他三十五岁时，他已经成富翁。他可以随心所欲的生活着。于是他便用全副心力去学希腊文，而在六星期之后，已经学会。在三个月之后，已经能读荷马的原文。

舍利曼在周游世界之后，便到他所梦想的希腊。别人都以为荷马的史诗仅是传说，他则始终相信这是事实。许多人都疑推来

城是虚无飘渺的，他却全心相信这是实在的城市。这时，刚好雷雅特发见尼尼微古城，因此，更引起他发见推来城的欲望。他以为雷雅特能使尼尼微古城复见天日，他也能将推来古城掘出。

在1870年时，他到推来平原的喜萨力克（Hissarlik）山上，这地方离达达尼尔（Dardanelles）不远。他上这荒山，心里觉得在他的足下便埋着推来的古城。他用三百镑从土尔其地主购得地基。经过种种的困恼的迟延后，便在1871年，开始发掘。他督责着工役向山的心中掘去。许多工人不息的工作着。从早至晚，他都亲自在工作场中。他的妻是希腊妇人，和他一样热心，亲自同女仆执铲掘地。

舍利曼心里很快乐，每当他掘土的时候，总是聚精会神的工作着。他的大敌便是节期与雨天；因为在雨天，工作便不能进行，在节期，希腊人却不肯作工。所以在这些日子，舍利曼便坐在家里，写着他的发掘的经过。他将古城由泥土中掘出，在第一城之下，又见到第二城。舍利曼觉得很可怪。掘得愈深，他的诧疑更甚。原来是一座城立在别一座城的上面，一种文明紧接着一种文明而来。几千年的历史，都集中在这个地方。当一种人民已灭亡而覆于土中时，在这座古城上，别一种人民又建立新城。所以这城之古，远在希腊人之前，远在推来人之前，而属于与克里特有关联的人民。

原来的山丘，其高大与年代俱增。古城历被埋没，于是山之高度较第一城所立的原来平地，多五十英尺，其长度较原来长度，大二百五十英尺；在别一个地方，却增长了一百五十英尺。

在这古城堆中，他发见无数的古物、城墙、古瓶、石斧、铜针。他的工作，极可惊异。他将寻找出来的东西，每件都注明在那样的深度中得到，且赏钱给找到的人。如果有一片记着文字的破瓶片发见，那发见的人，便可另外支薪。工人自然更热心的去

寻找。有的人在一片破瓶片上，假刻款记想去欺骗他，不久便将这虚伪揭穿了，伪造的人不仅不得到赏，反受责罚。工人自此便知道不能用这个方法来欺他了。

这座山，如蚁垤似的，工人攘攘往来，或掘地，或挑土，他常时雇用一百五十名工人，此外更有马匹车辆。有一个时候，几个工人不幸被埋在倒塌下来的土中。他便焦急的亲自动手去救他们。

荷马称推来为“风地”，不是没有理由的。舍利曼亲自经验到那扫过平原的大风。有时，气候突变，大风吹过，几乎要将他们冻僵。这时，唯一的求暖方法，便是到地道中去，在山上工作着。

几十万吨的泥土，被移开去，乃得在山中开辟如斜坡似的一条大路。在一条地道中，舍利曼经过两层十英尺厚的城墙，过了一会，他又得到六英尺及八英尺厚的两座城墙。他在喜萨力克山，本想寻找一座古城，结果却得到七座，一座城建在别一座之上，有许多层的灰烬与遗残的砖石，夹杂在各城之间，表示古代焚杀的经过。在有些地方，灰烬有五至十英尺高，为在此荒丘间历年历代经过兵火的证据。他找到他的推来城，是第二城，在三十英尺深的上下；这城在希腊人攻取之前，已有许多年的历史。他掘出古代的城门；当他在门旁掘过城墙时，他的眼第一次看见了伟大的推来的宝藏，金杯，金壶，以及银爵；有的金杯重过一磅，银杯则倍之。还有颈圈和别的珠宝；这些东西都是匆促间抛在城墙的一个洞中，仿佛是当时有一人带了这些珠宝逃走，又抛在那里的。

舍利曼立刻命令他的工人去早餐，不使他们知道这发见，他谨慎的用小刀将这些珠宝由遗物中割下，交给他的妻，而她便藏在外衣之内，匆匆的带到山上木室中。在他上面的重厚城墙，时

刻有倒塌的危险，但他却不顾这一切危机。

舍利曼在喜萨力克山掘了三年，发见废圮的殿宇、城堡、城墙。在上面所说的那个第二城的南面，他见到三个城门。舍利曼以为这城一定是推来城了，这大城门一定是荷马所叙的斯揆安门(Skaian Gate)。在这城堞之上，是当年推来王普赖安（Priam）坐在那里观战的，是绝世美人隶楞在那里观看巴里斯（Paris）与门涅雷阿斯（Menelaüs）单身相斗的。他以为他的目的已经达到了，他的推来终于得到了。这个发见是在 1873 年 5 月。同时，所得到的金杯珠宝，他则名之为“普赖安的宝物”。并且全城都是火焚的遗迹。于是舍利曼满心高兴的发表了他的推来古物记。全世界的视听，都为之震动，有的赞成，有的反对；赞成的在英国有大政治家格兰斯顿（Glastone），反对的为无数学者。学者们不相信这座小城，建以小石与泥土的，便是十年久攻下不，海王坡赛顿（Poseidon）与日神阿坡罗（Apollo）所建的推来城，且所发见的古物，也较荷马史诗所写者为粗率。他发见的铜的兵器，荷马所写的则为青铜及铁的刀戈。以后，这个见解稳固了。舍利曼自己也承认他所发见的并不是真推来城，不过他仍相信真的推来城仍在这地方，他所选定的位置并不错。然而他虽不曾见到荷马的推来，他却发掘了远在荷马之前的一种文化，第一次使人家注意到去研究欧洲文化的启源，其时代与性质和尼罗河及幼发拉的河的两个文化是鼎足的，虽然他所发现的是在亚洲的土地上。同时，因为“辟里安宝物”的发现，土耳其政府便千方百计阻挠他的发掘的进行，且在法庭控告他，罚他一万法郎。他在 1876 年 4 月，又开始在喜萨力克发掘，然当地官员尽力阻挠，竟使他不得不中止工作，转到希腊地方，去发掘迈锡尼（Mycenae)，得到极大的结果。这将在下文叙到，这里不多说。在 1882 年，他又到喜萨力克去工作着，同去的是多耳斐尔德（W.

Dörpfeld）博士，是著名考古学家。结果，他们一共发见九座古城（据舍利曼计算是七座）；一座建立在别一座的遗址之上。这次发掘还不曾竣功，舍利曼便于 1890 年死在那不勒（Naple）。他死后，多耳斐尔德方才发见第六城，是真的推来城。他耗了全生的精力，去发掘推来城，却在未及见真的推来城时而死去！然他的工作是不朽的！他所给与世界的，乃远出于他自己预料之外的伟大；他所发见的不仅是荷马的推来，不仅是证实荷马，添加希腊史的篇页，且将欧洲文明的启源，地中海文明的曙光，射照在学术界上。这便是他的工作的最伟大处。

第九章　阿加绵农墓

如今将专叙舍利曼发掘迈锡尼的事。上文已说过，他在喜萨力克的工作不能进行之后，便转到希腊地方，去发掘迈锡尼，要发见阿加绵农（Agamenon）（希腊军攻打推来时的主将）的墓。这发掘又得到意外的成功与影响。

我们欲得知希腊有史以前的文明与生活的状态，除在荷马两大篇史诗之外，我们必须将相传的后来希腊文化除去。在有史以前的希腊，住的是别一种人民，它的衣服，风俗，文化，艺术，一切与后期的希腊文化绝不相同。（虽然这文化，也混入后期的希腊文化，而成它的元素之一。）在希腊有史以前，无所谓后来的“城国”，有的是建于山上的小城堡，一个国王居于其中，这个小城堡直是“强盗国王”的巢穴。这些国王，也许和阿加绵农一样，是人中之王（Lord of Men）；但他的生活，却是简单的强盗生活；他们的职业便是劫掠和打仗。他们的领土，小得一望而尽。最好的例，便是雅典的城山。然在那地方，遗物已无可得，后期的希腊文化，已将前期的完全覆蔽了。使我们尚可见这些有

史以前的“强盗国王”的真相与他们的文明的，是舍利曼在亚各斯（Argos）所发见的两个岩堡，约建于西元前二千年至一千年。这便是 迈锡尼，是人中之王阿加绵农统治的地方，和泰麟兹（Tiryns）。其遗迹都完全的保存到现代，几乎没有被变更过。在那里，还可看出那时代“城宫”或“岩堡”的特质，还可看见翦径劫船的事，成为有地位，有勇气的男人的天然的行动。据理想的见解，初有拍赛德（Pesseid）种由海道而至亚各斯，立足于泰麟兹诸地，然后渐到迈锡尼，然后，又有第二批的移民，住在亚洲的百乐丕达（Pelopidas）种，由陆地经马其顿（Macedon）而至迈锡尼，夺取拍赛德人的城堡，而以迈锡尼为他们的首都。阿加绵农便是属于百乐丕达系的一个国王。他的领土虽小，（在九英里之外，便是别一国王狄奥麦德（Diomed）的地方。）却得到全希腊的敬服，所以阿加绵农虽智勇不过诸王，却被举为攻打推来城的主将。

阿加绵农在攻下推来归来后，便为他的妻克力腾涅斯特剌（Clytemnestra）和她的情人伊吉狄阿斯（Ægysthus）所杀；随了他的死，迈锡尼的光荣，也渐渐消灭。后来多利亚种（Dorians）向南侵略，攻下迈锡尼；迈锡尼便和推来遭到同一运命，被焚被劫于侵掠者之手；自此之后，迈锡尼乃不再现于希腊史上。多利亚人抛弃迈锡尼与泰麟兹而建都在狄奥麦德的亚各斯；古代的两个名城，遂成为荒墟，无人过问。直到舍利曼的发掘，而迈锡尼乃复现于世。

在泰麟兹，我们见到简朴的“堡宫”的完整的模型；在迈锡尼则其远古的光荣的文明，更可完全见到。迈锡尼发见在1876年，泰麟兹的发见，在其后几年。

舍利曼在1876年，到迈锡尼；他的工作，显著很大的成功，因此继续三季。在1884年，他又由喜萨力克回到泰麟兹工作着。

泰麟兹在一山脊上，离海不过一英里。山脊是很小的，离平地只有五十九英尺，离海面只有七十二英尺，其长只有九百八十四英尺，其阔只有三百八十七英尺。这古堡虽小，却甚坚固。舍利曼所发掘的是堡宫的内部；以后的发掘，又寻到年代更古的一座宫殿的遗址。泰麟兹的建筑很简朴，完全是一个典型的荷马式的建筑，表现着由南而来的克里特（Crete）影响与由北而来的影响的混合式。其后来发见的壁画，表现的是猎取野猪的情形。一群的从人，或执猎矛，或牵着跳跃向前的猎狗。两个宫人在车上沿林荫走去，观看他们。野猪狂怒的拒着敌；它的臼齿，巉巉的露出，在它之前，有两人的手执着两支矛，向它胸前和眼上刺去；在它之后猛狗在追扑着。这都可见是克里特的影响。

迈锡尼的发掘，所得较泰麟兹复杂得多。迈锡尼之所以招引舍利曼去发掘，又是荷马的魔力。波舍尼阿斯（Pausanias）在他的《希腊游记》上，叙写迈锡尼的古迹很详细；他说“古城的遗址仍可见到，城门之上有狮子立在其上。还有属于亚特鲁斯（Atreus）和他子孙的保存室物的地下室。有亚特鲁斯的墓，和伊吉狄阿斯在宴会上杀死的和阿加绵农同归的武士的墓。还有阿加绵农的墓，驱车者攸麟米顿（Eurymedon）的墓。克力腾涅斯特剌和伊吉狄阿斯则葬在墙外不远之处，因为当时的人以为他们不配葬在墙内，那里是阿加绵农与和他同死的人所永眠的地方。”直到今日，波舍尼阿斯所描写的狮门，还是那样，毫无变动。门上所立的一对狮子，以及全门，都是古代艺术的最高作品。虽然现在已不承认他们为希腊最古的雕刻，却仍为最惊人的艺术。然舍利曼所注意的，初不在此。他全心要寻找的是波舍尼阿斯所叙的阿加绵农和他的同伴们的坟墓。他有意无意的选定离狮子门之内四十英尺的地方，开始试掘，而他所发掘的却正是他所要寻找的东西。在十二至十四英尺深的地方，工人掘到一圆形的粗坛。

他们掘的地方扩大了，约在这坛略高的地方，又发见一圈石板，圆径八十七英尺，全都站在两行圆圈的边上。舍利曼立刻自信，已找到阿加绵农的会议室，是阿加绵农和希腊诸首领商议攻打推来的事的地方。但这决断如果不差，则荷马的英雄必定都是巨人，因为最低的石板，也有三英尺高，而最高的竟有五英尺。这个石圈，比较合理的说来，还不如当它是一种祭地。当时的人，必定在那里举行祭奠埋在地下的伟大的死者。离地面二十一英尺深之处，他又找到一堆人骨，这当然是被杀殉葬的奴隶，跟随主人到地府去服役的。更深九英尺，即离地面三十英尺之处，见到一座大坟，后来名为第三坟，这坟里葬的是三个妇人。离此坟不到五英尺，掘见一座更大的坟，葬的是五个男人。后来陆续发见三个坟，式样俱大略相同，葬的人多寡不等。最后，斯坦马塔克（Stamatakes）又发见第六坟，这坟里葬的是两个男人，直躺在石床上，手里执着酒杯，盔甲即在身边，足旁放着好些大瓶。这些圆圈的诸坟之发见，重大之价值乃在其中的财富，与死者当时的精美的文化，有许多金的、银的、象牙的、及铜的各种面具，手杖、指环、宝剑等等。舍利曼惊喜的宣言道：他已找到阿加绵农和他的部将们的坟了；他们为伊吉狄阿斯所谋杀，立刻下葬。视其埋葬时匆促无序的形式，可决其必为被杀后立刻入墓无疑。这个言论与发见，又震动全世界，在英国，格兰斯顿又为舍利曼张目，说他果然发见阿加绵农的坟。然而不久，学者群加怀疑，以为坟中之 物，并不属于同一时代，死者的人数与男女性，也和波舍尼阿斯所叙不同；且葬仪之纷乱，也不过是坟顶与尸身相接触所成的结果而已。于是反对的意见，渐渐的坚固了，大家渐渐的由惊羡而冷笑了，他们讥笑舍利曼的幻想与对于荷马的过度热心。然而到今日，人又渐渐看到舍利曼的发见的真实价值。许多学者都以为这些坟里是否葬着亚特鲁斯和阿加绵农的一家，不

能知道；然而这些坟确是一千七百年之前波舍尼阿斯所叙述的诸坟。至于这些坟是不是阿加绵农的，虽是极有趣味的问题，却不是重要的问题。舍利曼所做的，乃是出于他意想之外的更伟大的工作。不必问他已否真正的发见阿加绵农，他却已真正的发见英雄时代的希腊，远在有史以前的希腊文明；他要发见阿加绵农，结果，他所发见的却是古希腊的文明，证实有史以前的希腊，荷马所歌咏的希腊，并不是一个梦，乃是真实的英雄时代。五十年前，论希腊史者，不敢叙到第一次奥林比亚（The First Olympiad）以前的史实，以为那都不过是传说，不足信的。格罗脱（grote）的十余册希腊史，即可以为代表。如今舍利曼却给他们以致命伤；他告诉他们道，有史以前的希腊，是真实的时代，不是传说，自有他的文明，不是诗人的想象；他拿出的是证据，是古代文化的成绩的本身，不是空言。于是便打倒一切的怀疑，将欧洲的历史，提前许多的年代。这重大的价值，也许舍利曼自已，还不曾想到呢。

在六个大坟之外，波舍尼阿斯所写的亚特鲁斯的宝库，也是一个坟；这在舍利曼之前，已为人所开掘，舍利曼不过最后清理之而已；第二个克力腾涅斯特剌的宝库，则为舍利曼夫人所清理，所发掘。亚特鲁斯的宝库可作为希腊古坟的代表，这些古坟，今所知者，至少有二十五所，存在希腊与克里特。这坟门之前，有两根支柱，今存于英国博物院。这是古代世界最大的工程与建筑之一。在同一山坡上，略近北方，又是一个蜂窝形的坟墓，即克力腾涅斯特剌的宝库；这坟没有前坟完整，有一部分已经毁坏，葬的是一个妇人，大约是一个埋在前坟内的大人物的奴隶，被杀殉葬的。如果这话不错，那么，这妇人一定是他生前所宠爱的，因为一般殉葬者的坟内都不曾有宝物发见，而她的坟中，却有两面铜镜，镜柄是雕花的象牙，还有几个金铸的饰物。

继舍利曼之后，而至迈锡尼者，尚有不少人，各有多少的发见，然而开其先路的却是舍利曼，却是受尽世人讥笑的舍利曼；所得最多的也是舍利曼。舍利曼初为杂货铺的学徒，却一心不懈要发见他的推来，他的阿加绵农；他没有见到真的推来城，他的阿加绵农也为人所反对；他在举世讥笑之中死去；死后还有人讥笑他的幻想。他也许一生便不曾有过多少的真实同志。然而他却百折不回的向前做去，他先预备发掘的资本，然后学习希腊文，然后开始发掘。他不怕人的讥笑，他不怕失败。学者们坐在他们的书室里，根据他们的古书与论理，嘲笑的驳斥他道，那不是推来城，举世皆和之道，那不是推来城。舍利曼却不为所动，仍然很冷静的在工作；学者们又道，那不是阿加绵农坟，举世都和之道，那不是阿加绵农坟，舍利曼却不为所动，仍然很冷静的在工作。他的成功决不是偶然的；他的成功是他的坚忍，是他不移的信仰，是他精锐的观察，是他的勤苦的工作。在许多次的考古学上的大发见中，没有比舍利曼的两次大工作，更艰苦的；在许多的徘徊于古城古墓间的大发见者之中，也没有一个比舍利曼更经历巨大的苦楚的。

第十章　克里特

在舍利曼的推来和迈锡尼的两次大发见上，已可见到希腊有史以前文化的一部分；然而希腊文明的根源，是从什么地方来的呢？要回答这个问题，须知英国人伊文思（Sir Arthur Evans）在克里特（Crete）岛上克诺索斯（Cnossus）地方发掘的结果。克里特岛在希腊半岛之南，介于欧、亚、非三洲之间；它与希腊半岛之间，有无数小岛相联络着；在天然的地位上，它有在爱琴海文化史上占最古最重要的地位的资格。在希腊有史时代，克里特

的地位，已早显衰颓；然当她盛时，她曾派遣八十只船加入围攻推来，她的领土内，有一百座城市；而她在希腊传说中，更显著极重要的位置。克纶诺斯（Kronos）的妻里亚（Rhea）曾逃到克里特，生出诸神之王与父的薛乌斯（Zeus）；而在这地方的狄克旦洞（Dictæan Cave）中，婴孩的薛乌斯为羊乳所饲养成人；在这洞里，薛乌斯与欧洛巴（Europa）同在这里度婚夕，生下克里特的大人物迈诺斯（Minos）。据说，薛乌斯的墓，也在一个山上。迈诺斯的传说，更为丰富。他是希腊的摩西，受法律于天的，死后，还在地府，成为裁判官。但迈诺斯却不是国王的名字，乃是一个朝代的国王们的尊号；在希腊故事中，他不因为是正直的立法者而成为重要，最重要的，却因为是暴虐的统治者。他是爱琴海上伟大的国王，派出海军，胁迫附近各地朝贡于他；他是古代最大的建筑家发明家第达拉斯（Dædalus）的保护主。第达拉斯为他的主人造了一个可怕的铜人，造了亚立亚德泥（Ariadne）的跳舞场，造了一所迷宫，住着神话中最著名的牛首人身的吃人者民诺托（Minotaur）。民诺托每天要吃人肉，国王便命令各地每年献上童男童女；直到雅典王子提秀斯（Theseus）杀死他，方才停止这贡献。在那时，克里特人掌握海权，他们在别人心上看来，都是恶人，攻略者。几个古希腊的历史家，也都记载着迈诺斯帝国的事；他们说，克里特王迈诺斯是第一个海王。总之，许多希腊传说，都以克里特为欧洲早期文化的起源，而在最近的发掘里，便证实这种传说。

克里特的古迹的发掘，是十九世纪最后一年的事。迈诺斯帝国的都城，并不曾为人忘记，且常有人去游历。然其遗址却不足引诱学者去作进一步的考察。舍利曼曾记下克诺索斯，预备将来发掘。一个美国人，也曾到过可以望见克诺索斯遗址的刻法拉（Kephala）山上，因为有人说，废圮的墙石上刻有奇异的文字。

然因为当地业主百端阻挠，一切发掘不能进行。1878 年时，一个克里特土人，曾发掘一点古物，如大瓶与迈锡尼式陶器之类。直到 1895 年，伊文思博士才进行大规模的发掘。

伊文思发掘克里特的动机，在由雅典购到几块克里特的“印石”。1894 年，他便在克里特的中部与东部工作着，想发见一种克里特系统文字的证据。他在这一点是成功的。在狄克旦洞中，他得到一片石板，刻着无人认识的文字。1900 年，他买到克诺索斯遗址全部，开始发掘；结果是将人所忘记的一个古国，重放在我们之前。

没有一次的发掘，有他那样顺利的。他第一次发掘，费时九星期，雇用八十人至一百五十人；在这短时间之内，约有两亩广的史前的大厦已被发现。第一季季末，克诺索斯的宫殿，已可看出，较希腊半岛上的底林斯与迈锡尼的宫殿，更伟丽。再经过几次发掘，那比任何古迹都更弘伟复杂的建筑，便出现于世。他发见几张壁画，其中有一个少年的半身像，虽是三千年前所作，但颜色鲜明如新。这是迈锡尼族男人的真形第一次出现于我们之前。由他的脸部，可以看出是古希腊式；而他的眼部，也是埃及画家所不能知道，而止有纪元前第五世纪前后希腊古典画家才能画得到的。长廊与宫殿的西边外墙，有几排的小房，显然是储藏油谷的地方，其中陈列着许多大陶缸，一间房内，已经陈列着二十个。这些大陶缸都绘有花纹，有的且甚复杂。有一个最美丽的，有五英尺高。这些陶器，舍利曼在推来也曾发见过，从前在克诺索斯遗址上，也曾发见过。由这些建筑上，陶器上，可知当年生活之奢华，文明之发达。在中庭和长廊间的几间房里，继续掘出许多宫廷生活中最有趣的古物。由好几种的证据里，伊文思断定这所“迈诺斯的王宫”，便是传说中的第达拉斯所建的迷宫。他又在宫中发见“迈诺斯的朝殿”；北边是一个宝座，沿着墙边

是一行的低石椅。这是世界上最古的朝殿，自一位国王坐在这上时，离今已有三千五百年了。迈诺斯的王宫，与舍利曼所发见的特林斯与迈锡尼的王宫，有极不同之点；特林斯与迈锡尼是“堡宫”，四边都是坚墙，刻刻防备敌人进攻，迈诺斯的宫殿却毫无这种战备；这可见当时的克里特是和平的地方，绝不防敌人来侵略；他们的防御在海上，他们的权力在兵舰。当兵舰在时，克诺索斯可以不用一点防御，一旦海军力衰颓时，克诺索斯便毫无抵抗的任凭敌人侵凌了。在全宫的各处，都可见大火焚的痕迹，由此可知他们的海军，是终于衰颓了，敌人终于到过这里了。也许这样的焚劫，在它的长久的历史上，不止经过一次呢。许多刻文的泥板，都经大缸中的油火所烧灼，坚硬如石；在那样弘大的一座宫中，竟没有发见一件金属的器具，更不必说重要的宝物。由此可见克诺索斯的光荣与文明，乃是突然的摧毁的。他们的宝物，已被侵略者搜罗干净。此或由迈诺斯朝的诸王，已不能维持他们的海军力，或迈诺斯的海军，终于遇到更强的敌人，而完全覆没。总之，克里特的海权一经丧失，跟着丧失的是一切的文明、光荣、和历史。

克里特的女子衣饰，和男子不同，在依文思发见的好几幅小壁画上，所画的女子，衣服都是华丽而重多，不似希腊古代妇人衣裳轻简。见者简直可以他们为十九世纪中叶的欧洲女子的服饰。

由壁画上，由发见的仅余一头的牛像上，都可知道古代克里特人是喜欢斗牛的。这是极残酷的，斗者多为牛所杀，而他们则大都为非克里特人，大约是被征服的人。食人巨怪民诺托的传说，大约即由于此，而流传于希腊各地。

克里特人极好艺术，其工作的精好，是别种人所不能及的。在有的瓶饰上，以及在因倾圮而未被劫略的一室内所发见的金属

器具上，都可见其技术决非粗率，其最精美的，乃非希腊全盛时代的匠人不能为。然而有一个最可怪的现象，便是一切克里特的艺术品，无论壁画，无论雕刻，都是小规模的，找不到巨大的石像，也找不到巨大的壁画。在邻近的埃及，在同一时代（埃及的第十八代），其弘大无比的雕刻与大规模的工作，乃竟没有丝毫影响到克里特，这真是很可怪的。

据许多专家的意见，克里特的文化，其古远决不在她邻近的尼罗河文化与美索不达米文化之下，而她却是原始的，并不曾受过他们的影响。所以古代的地中海文化，可以说鼎足而三。这在欧洲的历史上，实是一个很重大的发见。

第十一章　巴力斯坦

上面讲到埃及的发掘，巴比伦的发掘，亚述的发掘，推来的发掘，迈锡尼的发掘，以及克里特岛上海王国都城的发掘，都各有丰富的收获，都各有惊人的故事，动人听闻的经过；然而讲到巴力斯坦（Palestine）的发掘，在全体上说来，结果却是失望。这地方是基督教《圣经》上极重要的地方。然而自从窝棱（Captain Warren）开始在这里发掘之后，至今已经五十年，而十分重大的发见，却从不曾有过。在他们工作之初，发掘者和一般热心帮助者，希望是极大的，简直是无理由的大。他们当窝棱在巴力斯坦工作之时，便希望他的铲子一掘下来，便可完全解决《圣经》上的许多疑问。热心帮助者的梦想，集中于大卫（David）的战绩和所罗门（Solomon）的光荣等等。有的人竟还希望能够发见和耶稣接近的信徒的几封私信。然而这一类的大希望，却全归泡影。虽然在巴力斯坦，得到一块重要的刻石，然不是专门发掘者所发见的，而是一位游历的教士，偶然得到的，而他还完全

不明白他的发见的价值!

现在，人已明白巴力斯坦的发掘终于失望的原因；以后当不至再有什么痴想了。然而，醉心于波塔和雷雅特在巴比伦和尼尼微的大发见，马烈特在埃及的大发见的人，却不相信在巴力斯坦竟不会发见同样伟大的结果。但我们须知，在巴力斯坦的全部历史上，本就没有一个好好的组织和经历久长的国家，他们也不曾有和巴比伦及尼尼微相似的伟大宫殿，也不曾有和底比斯相似的弘丽庙宇。巴力斯坦之有中央的势力，仅为纪元前一千年时的事，且在古代东方史上，也不过昙花一现而已。就巴力斯坦所已知的历史上看来，我们实在没有勇气去希望在这个“圣地”得到可以和美索不达米及尼罗河流域的诸大国的最零星的遗迹相并的古物。虽说在所罗门王的简短的光华时代，有大工程建造着；然而后来的巴力斯坦历史，却使这些大建筑不能存在。巴力斯坦原是在行军大道上，无论是埃及人去征伐叙里亚，或是亚述人南下去攻打埃及，巴力斯坦总是首当其冲。所以巴力斯坦是世界上战事最繁的所在；所以，她的大建筑，便很难存在了。在巴力斯坦的故址上，没有古城不是被毁得片瓦无存的，不仅是经过一次，而且是再三再四。而且，占据了巴力斯坦的民族，也此兴彼仆，不是一种。而这些兴灭无常的民族，如巴力斯坦的闪人，或希伯来人等，本就不是建筑家或艺术家。他们每有大建筑，便要找外国工程师代劳。所以大规模或有艺术价值的古物或建筑，在巴力斯坦，实在没有多大希望去发见。且巴力斯坦的气候和土地，也没有保存古物的可能性，不像埃及终年少雨，土地干燥，能够将最精致易碎的东西，如纸草文书，象牙等，保存到数千年而还不坏。

所以巴力斯坦的发掘，在一般人看来，其结果是出于初料的失望。他们没有惊人的发见，甚至没有可供一般人值得回顾第二

次，或细看一会的东西。然而，在今日的考古学眼光上看来，一般人以为不值一看的东西，或者更比伟大的动人听闻的东西，更有价值；因此种貌不惊人的古物，在研究当时人民的生活上，是比大建筑，大石像更有可供参考的地方。在这一点上说来，巴力斯坦的发掘，虽不能说是有大成功，却也不能说是全然失败而无结果。

马卡力斯忒（Macalister）博士，于1902年至1905年间和1907至1909年间，在基则（Gezer）的发掘，结果在巴力斯坦的发掘中，是最有所获的。虽所获不能和需雅特之得到尼尼微的王家图书馆，卡忒之发见都丹喀门墓的惊动一世相比，然其在巴力斯坦的人民生活及种族文化上，却极有贡献。基则并不是巴力斯坦历史上最大的城市，也不是对于史迹有重大关系的地方。她是一座并不惹人注目的小坚城，巴力斯坦历史上的重要事实，差不多都是经过她的旁边而去。但正以有这原因，在别的著名的大古址上所不能得到的东西，在这小城的古址上，倒可以得到。她的三千年的发展，差不多都可在发掘的结果上见到。且耶路撒冷诸地，至今尚是人口众多，屋宇相望，发掘的工作，是极难进行的；基则是久无居民的地方，可以任凭工作者发掘。基则是半英里长，四百五十英尺至六百英尺阔的荒丘，高出地面有二百至三百英尺。荒丘的较低部分，是石灰石岩层，和耸立于南边的几座小山一样。上面部分，为三千年来叠积起来的灰烬余迹。这地方形势很好，水料的供给又冠于全巴力斯坦的诸城。她的最初出现于历史上，乃是纪元前1400年时，那时，她是服从埃及帝国的。在埃及的第十九代时，米棱塔（Merenptah）攻下基则。后来，以色列人继埃及人来到这个城。以后此城又入以色列世仇非利士人（Philistine）之手。大卫初得大功，即在此城下。所罗门时代，埃及王又攻下基则，放火焚毁，而将一部分给他的女儿，即

所罗门的妻。同时，埃及人却仍握住基则不肯放手，所罗门的妻，不过实际上得其城民税款一部分而已。后来亚述人又占领此城。以后经过五百年的沉寂之后，在玛喀比战争（Maccabaean-wars）中，基则又是战争的中心。此后，她便永远不见于历史上了。直到了1902年的6月，她才复为马卡力斯忒的锹铲所发见。马卡力斯忒的发掘，其故事长而复杂，决非这里所能细述的。总之，他却将这城市在三千年中的历史与变迁，都追究出来。他发见基则共有八层，表现这城历史的八个时期；在有的地方；六层是消灭不见，剩下止有二层。这可见后来的居民，在有的地方，竟收拾干净了前代的余烬，然后动手，重行建造。基则的房屋大都建于松泥上，经过雨水冲洗之后，便要崩塌。有一座房子塌毁时，压死一个母亲和五个孩子；当骸骨发见时，她手上尚执着刀；显然可知，她那时正备饭给孩子吃，全没料到房子的崩塌下来。在她的尸身上，尚附着衣饰，而墙上还钉着一尊女神的像。

基则的最初居民，文化很低，穴山而居，遗物极少。约当纪元前2500年或2000年时，闪人侵略基则，穴居人便成过去的遗迹，仅留下穴洞而已。闪人建城在山顶，城墙建以大石，高约二十至三十英尺，厚约十三英尺。城之中央，为国王所居，他是臣属于埃及的。城中有一道大水沟，引水供给人民，水源在一个山洞里。这是基则城中最大工程，或可以说，除了后来的耶路撒冷之外的巴力斯坦最大工程。城中更有一个小庙，奉祀埃及的神，庙墙上满刻埃及文。由此可见埃及的影响，在当时是极深的。他们的工艺品，不是他们的创造，都是模拟埃及的，且是极粗率的。总之，不仅基则，在全部巴力斯坦，自始至终没有一个本地的陶匠，能创造新花样的水瓶，也没有一个铁匠，能创造新式样的刀或箭头。但巴力斯坦人，文化虽低，虽止能模拟他种民族，然在这样的地方，终于兴起最有力量的一神教，产生历史上最伟

大的人物，这真是不可解的神秘。

基则的发掘，在《旧约》上并没有什么帮忙。所罗门时代的基则，遗迹被发见的，是几所方形的城塔，显然是添建在外城之上的。亚述时代的基则，唯一的剩物是两片刻文的石版，上面刻有楔形文字；其一是关于买卖奴隶的事，文中担保这些奴隶并无疾病，身体也无残伤；其他一片叙的是一个希伯来人售去一块田地的详情。在玛喀比战争时代；基则初在希伯来的世仇之手，为独立战争的最大妨碍。但在纪元前143年时，西门码喀比（Simon Maccabæus）终于攻下琪塞。发现这个时代的遗物，是一件很有趣的事。一个挑土的女郎，见到城墙边有一块石头，上面隐隐若有刻文，便将这块送给发掘者。石上的刻文被证明是希腊文；由这刻文上面，才知道所发现的是西蒙·玛喀比的宫堡。刻文说："判普剌斯（Pampras）说着；但愿大火烧毁西门的宫殿！"这可见那名为判普剌斯的叙里亚人，为胜利的玛喀比人逐出家宅之外，且被强迫为建筑宫堡的工人，于是他在愤懑不平之际，在石上刻下这个诅咒的话；而这石块后来砌在城墙之内。不料他的诅咒，在二千年之后，反成了证明西蒙·玛喀比宫堡的唯一证据。此后基则的历史，在实际上已到终结，不再有什么可叙述的事，而在发掘的工作上，也便没有得到什么重要的遗物。

我们可知道，这个建在山上的古城，历史经过三千年至三千五百年，而其居民的人种，则此兴彼仆，自穴居的和立人（Horite）以至亚摩利人（Amorite），希伯来人，埃及人，非利士人，亚述人，马其顿人（Macedonian），然后又是希伯来人。在三千年中，一个民族来，一个民族去，他们都留遗迹在灰烬瓦砾之中，给我们一读他们三千年的历史。这真是一个多变的城市啊！

郑振铎全集

第十四卷

策　　划:李津生　刘英民　　统　　筹:李世琦

责任编辑:刘英民　李艳明　　装帧设计:张守义

美术编辑:赵小明　　责任校对:康董康

出版发行:花山文艺出版社(石家庄市和平西路新文里8号)

印　　刷:张家口市印刷总厂(张家口市建国路15号)

封面印刷:河北新华印刷二厂(石家庄市建设南大街18号)

经　　销:新华书店

850×1168毫米 1/32 382.375印张 9508千字 1998年11月第1版
1998年11月第1次印刷 印数:1—3,000 定价:(精)980元

ISBN7—80611—680—X/I·626

(全二十卷)